الإنتاج الروائي المغربي خلال القرن العشرين
مقاربة ببيلومترية

د. حسن الوزاني

مدرسة علوم الإعلام- الرباط

عتبة أولى

يُعتبر الإنتاج الروائي المغربي حلقة أساسية داخل مسار الكتابة الأدبية بالمغرب. ويستند في ذلك، من جهة إلى طبيعة جنس الرواية نفسه باعتباره شكلا تعبيريا يتسم بترابطاته المفترضة، سواء بالذهنيات الفردية أو بسياقاته السوسيوثقافية أوبشروط إنتاجه وتداوله. ويستمد هذا الإنتاج أهميته، من جهة أخرى، من طبيعة مسار ظهور الكتابة الروائية بالمغرب وتطورها.

ويسعى المقال إلى البحث في تحولات الإنتاج الروائي المغربي التي طبعت مختلف لحظاته الممتدة من سنة 1942 إلى 1999، وإلى الكشف عن حدود التباين والالتقاء بين مستوى تطور هذا الإنتاج، وذلك ارتباطا بمتغيرات بنيات منتجيه ونشره وامتدادات حركية تداوله[1].

ويوظف المقالُ المنهجَ الببليومتري، الذي يمنح، من خلال التمثيل الإحصائي للإنتاج المكتوب، إمكانيةَ دراسة مجموعة من الأعمال الأدبية وإنتاجية الأدباء، بغية الكشف عن خصوصيات الإنتاج الأدبي العام ومؤسساته خلال لحظة تاريخية معينة، وذلك اعتبارا لطبيعة الأدب ذاته كشكل تعبيري، تتداخلُ في تحديد خصوصياته جوانبٌ ذاتية و أخرى جمعيةٌ، وخصوصيةُ دور الكاتب الأساس في بلورة الفعل الأدبي، وأهميةَ البعد المؤسساتي وبنيته التحتية في تحديد متغيرات الإنتاج الأدبي، ثم احتفاظَ الممارسة الأدبية بحدود معينة من الترابط بسياقاتها السوسيوثقافية العامة[2].

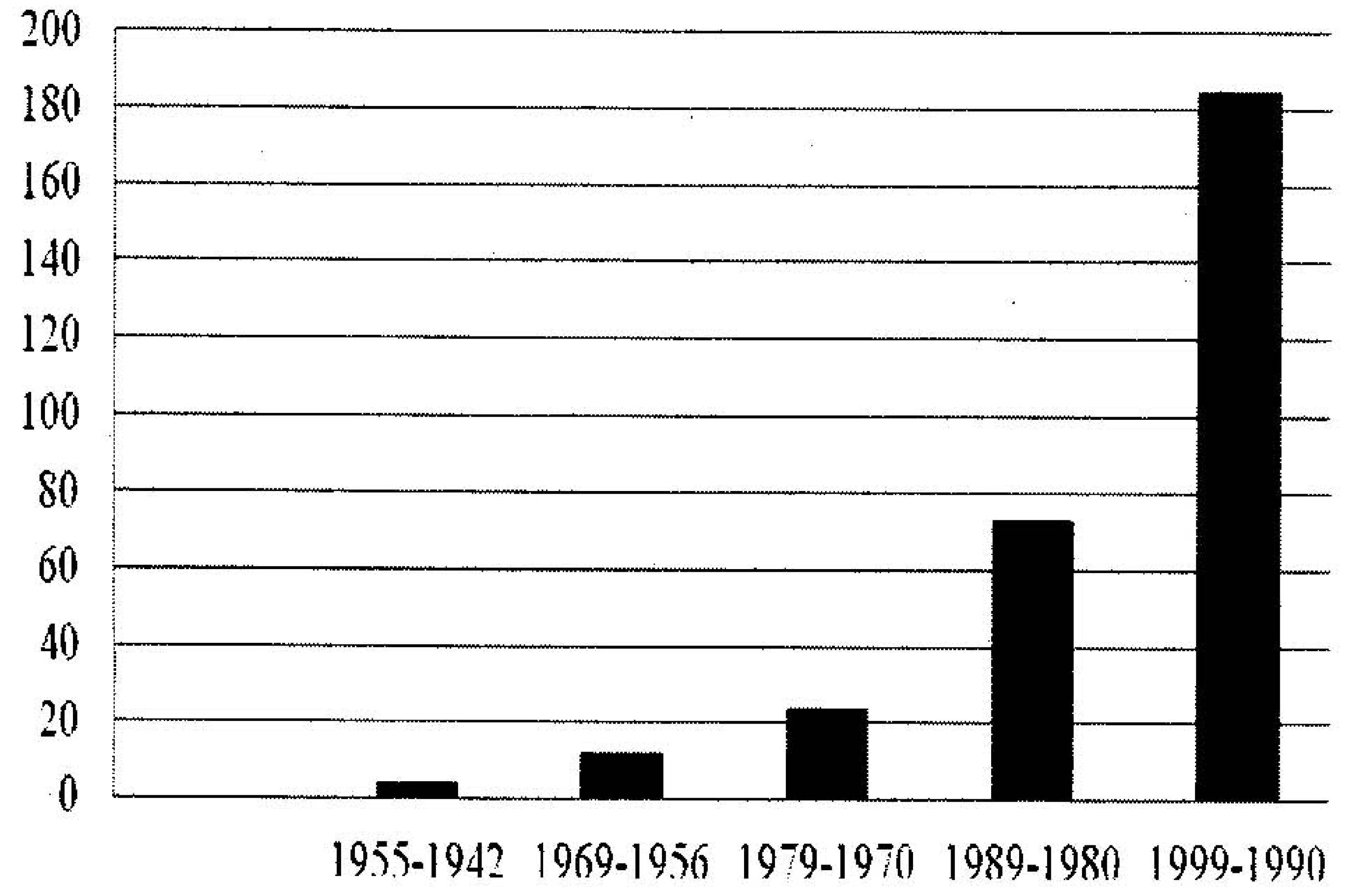
مجمل الإنتاج الروائي: تقديم أولي

بلغ عددُ الأعمال الروائية الصادرة خلال الفترة الممتدة من سنة 1942 إلى سنة 1999، 298 عملا روائيا. ويمثل ذلك 24.73 % من مجمل الإنتاج الأدبي الصادر خلال الفترة الممتدة من سنة 1929 إلى سنة 1999.

جدول (1): توزع الإنتاج الروائي حسب مراحله (1942-1999)

فترة الإنتاج	عدد الأعمال الروائية	(%)	%تراكم
1955-1942	4	1.34	1.34
1969-1956	12	4.03	5.37
1979-1970	24	8.05	13.42
1989-1980	73	24.50	37.92
1999-1990	185	62.08	100.00
مجموع	298	100.00	

رسم بياني : تطور الإنتاج الروائي حسب مراحله (1942-1999)



1- مرحلة الحماية: شروط ظهور الرواية المغربية

انحصرَ الإنتاجُ الروائي خلال الفترة الممتدة من سنة 1942 إلى سنة 1955، في أربعة أعمال روائية[3]. وتشغلُ هذه الأعمال، كما يتضح من خلال الجدول

1يستند المقال على مستوى المعطيات الإحصائية التي توفرها البيليوغرافيا التي يضمها كتاب: -الأدب المغربي الحديث، 1929-1999: دراسة وبيليوغرافيا. حسن الوزاني. الدار البيضاء، دار الثقافة واتحاد كتاب المغرب، 2002، 371 ص.

2Deglas, Frank (1986). Fiction and Bibliometrics: analysing a publishing house's stocklist. Libri. V.36, N°1, pp. 40-64

Price, Derek de Solla (1963). Little Science, Big Science. New York, Columbia University Press

Estivals, Robert (1978). La bibliologie. T.1: La bibliométrie. Paris, Société de bibliologie et de schématisation

3 تجلت هذه الأعمال في "الزاوية" (1942) و"سليل الثقلين"(1950) للتهامي الوزاني، و"وزير غرناطة" (1950) لعبد الهادي بوطالب، و"رواد المجهول"(1955) لأحمد عبد السلام البقالي.

التالي، 25.00 % من مجموع الإنتاج الأدبي المغربي الصادر خلال الفترة الممتدة من سنة 1929 إلى سنة 1955، و1.34% من مجموع الأعمال الروائية المنشورة إلى حدود سنة 1955.

جدول (2): وضع الإنتاج الروائي الصادر خلال فترة 1942-1955

فترة الإنتاج	عدد الأعمال الروائية	% (1)	% (2)
1942-1955	4	1.34	25.00

(1): بالنسبة لمجموع الأعمال الروائية الصادرة إلى حدود 1999

(2): بالنسبة للأعمال الأدبية الصادرة ما بين 1929 و1955

تعكس محدودية عدد الأعمال الروائية الصادرة وضعَ الروائية المغربية خلال المرحلة، وذلك باعتبارها جنسا جديدا، ارتبط تأخرُ ظهوره بمجموعة من الشروط الأدبية والسوسيوثقافية.

تأخر ظهور الرواية المغربية

تُعتبر سنة 1942 لحظةَ بداية ظهور الرواية المغربية. ويتجلى التأخرُ المضاعفُ لهذا الظهور، سواء بالمقارنة مع مرحلة ظهور الرواية بالمشرق، وخصوصا بكل من مصر ولبنان وسوريا، أو بالمقارنة مع لحظات ظهور الكتابات القصصية والمسرحية كجنسين حديثين بالمغرب.

وارتبط تأخرُ ظهور الرواية المغربية بطبيعة البنية الأجناسية التقليدية السائدة، باعتبارها محددا لطبيعة الإنتاج ولحدود آفاق تلقيه. وهي بنيةٌ اتسمت، من جهة، بديمومة حضور الكتابة الشعرية كجنس أدبي مركزي، ومن جهة أخرى باستمرارِ حضور أنواع أدبية نثرية تقليدية، تجلت أساسا في أدب الرحلة[1].

وشكّلَ استمرارُ البنية التقليدية الأجناسية، وغيابُ الكتابة الروائية داخلها، امتدادا لسياق سوسيوثقافي عام، تكمنُ أهمُّ سماته في طبيعة التركيبة الاجتماعية التقليدية السائدة، وذلك اعتبارا لخصوصية الرواية كجنس أدبي تتعالق شروطُ ظهوره، بشكل عام، بالانشغالات الثقافية والفكرية للفئات البرجوازية[2].

شروط ظهور الرواية المغربية

يمثِّلُ نشرُ الأعمال الأربعة خلال مرحلة الحماية، خارج اعتبارها الكمي، عتبةً أساسية في إطار سيرورة ظهور الرواية المغربية. وشكل هذا الظهورُ امتدادا لمجموعة من التحولات السوسيوثقافية التي ساهمت في نسج الفضاء العام لتحقق شروط ظهور الرواية بالمغرب.

ويكمن أحد هذه الشروط، في سيرورة التحول الأجناسي القائم على الانتقال من الأنواع السردية التقليدية، والمتجلية أساسا في المقامة وأدب الرحلات، إلى الكتابة القصصية[3]، حيث شكل ظهور الكتابة القصصية داخل هذه السيرورة[4]، عتبةً أساسية لانبثاق الرواية بالمغرب، اعتبارا من جهة، لتداخل جانب من مكونات جنسي القصة والرواية الأدبية بحكم انتمائهما للكتابة السردية عموما، ووضع القصة القصيرة كمشروع لرواية مُفترَضة[5]، ومن جهة أخرى، لترابط جانب من شروط نشأتهما بالمغرب.

وتكمن امتدادات هذا الترابط، في البحث عن أدبيَّة جديدة تتجاوز من حيث مكوناها اللغوي والثيماتي، تجليات سيادة الممارسة الأدبية التقليدية، وذلك، مع احتفاظ الكتابتين، القصصية والروائية،

1 من بين نماذج نصوص الرحلات الصادرة خلال الفترة كتاب "الرحلة المراكشية" لمحمد بن محمد الموقت المراكشي، الصادر عن مطبعة الباب الحلبي سنة 1932، وكتاب "الرحيلة الثانية" لأحمد الصبيحي السلوي الصادر سنة 1934 بمدينة الرباط، عن المطبعة الوطنية. ثم كتاب "دليل الحاج والسياحة" لأحمد بن محمد الهواري، وقد صدر سنة 1935 بالرباط عن المطبعة الرسمية. بالإضافة إلى ذلك، نشرَت جريدة"السعادة" مجموعة من الرحلات ما بين 1916 و1935، من بينها "وداعا وإلى الملتقى" (1928) لمحمد بن يحيى الصقلي الحسني.

اليابوري، أحمد (1967).فن القصة بالمغرب: 1914-1966. الرباط، كلية الآداب والعلوم الانسانية، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا.

2Laroui, Abdellah (1967). L'Idéologie arabe contemporaine. Paris, F. Maspero, p.203.

3 اليابوري، احمد (1967). م.س.

المديني، أحمد (2000). الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث: التكوين والرؤية. الرباط، مطبعة المعارف الجديدة.

4 تندرج في هذا الإطار كتابات كل من عبد الرحمان الفاسي ومحمد حصار وعلال الجامعي وعبد الكريم بنثابت وأحمد بناني وعبد الله ابراهيم وعبد المجيد بنجلون وأحمد زياد وعبد العزيز بنعبد الله. بينما تأجل صدور أول مجموعة قصصية إلى سنة 1947، حيث نشر عبد المجيد بنجلون عمله "وادي الدماء".

5Laroui, Abdallah (1967). Op. Cit., p.205.

بهامش اختلافهما من حيث تمثل هذه الأدبية وطرائق توظيف مكوناتها[1]. كما تتجلى علاماتُ الترابط ذاته، في إسهام جانب من كُتّاب القصة أنفسهم على مستوى تأثيث بدايات الرواية المغربية، وتم ذلك، سواء من خلال "الالتباس" على مستوى تمثل وتجسيد الحدود المفترضة بين الجنسين[2]، أو من خلال الانتقال من الكتابة القصصية إلى الكتابة الروائية[3].

وبتساوق مع الاعتبارات السابقة، فتح التطورُ النسبي على مستوى إمكانيات التواصل وانبثاقُ جيل جديد تلقى تعليمه بالمؤسسات التعليمية "الحديثة"، هامشا للإطلاع على النماذج الروائية المشرقية، والغربية من جهة، ومن جهة أخرى، للتلقي المفترَض للأعمال الروائية المغربية المكتوبة باللغة الفرنسية[4]. وهو تلقٍّ ساهم، خارج احتفاظ هذا الأعمال بأسئلتها وانشغالاتها اللغوية والتيماتية الخاصة، وبتوجهها للقارئ الفرنسي أساسا، ثم بمحدودية علائقها مع المكونات الثقافية المغربية الأخرى[5]، في تأثيث مسار ظهور وتكون الرواية المغربية، وذلك من خلال فتحها مسالك أخرى لتمثل مغاير للكتابة الروائية.

وفي السياق ذاته، ساهمت التحولات الاجتماعية التي طبعت فترة منصف الأربعينيات والمُزامنة لنهاية الحرب العالمية الثانية، في خلق شروط ظهور الرواية المغربية. وارتبطت هذه التحولات، من جهة، بتغير البنية السوسيومهنية وبتطور هامش الأطر المثقفة داخلها[6]، ومن جهة أخرى، بانبثاق "برجوازية" مغربية بالمدن الكبرى، كفاس[7]. وهو تحول تكمنُ امتداداتُه الثقافية المفترَضَة في البحث عن أجناس تعبيرية تستوعب متغيرات البنية الذهنية للطبقة ذاتها.

وفتح ظهورُ الرواية داخل هذا السياق، هامشا لإعادة إنتاج جانب من هذه البنية، وذلك وفق حدود تَفرضُها شروطُ البداية، وطبيعةُ "البرجوازية" المغربية التي ظلت تفتقد مشروعا ثقافيا وإبداعيا حقيقيا، اعتبارا لعدم انسجام مكوناتها، بحكم الانتماء الوطني لجزء منها وتداخل مصالح جزئها الآخر مع مصالح البرجوازية الاستعمارية[8]، وذلك بشكل يجعل الربطَ النهائي والحاسم بين ظهورها وبداية الرواية المغربية نوعا من الإسقاط.

وخارج هذه الاعتبارات، مثلت مجموعةٌ من أعمال البدايات الروائية علامات داخل مسار الرواية المغربية، بشكل يجعلُ العودةَ إلى نصوص، كنصي "الزاوية"، و"سليل الثقلين" للتهامي الوزاني الصادرين في مرحلة مبكرةٍ، بالمقارنة مع الأعمال الأخرى[9]، نوعاً من

1 الخطيبي، عبد الكبير (1980). في الكتابة والتجربة. ترجمة محمد برادة. بيروت، دار العودة. ص.27.

2 أعاد أحمد عبد السلام البقالي نشر روايته "رواد المجهول" الصادرة سنة 1955، ضمن مجموعته القصصية "قصص من المغرب" سنة 1957. وفي الإطار ذاته، يشير أحمد المديني إلى توظيف عبد العزيز بن عبد الله مصطلحات "قصص"، و"قالب روائي"، و"رواية" في إطار تقديمه لمجموعته القصصية "شقراء الريف" الصادرة سنة 1973.
المديني، أحمد (2000). م.س.

3 من امتدادات ذلك صدور روايات "في الطفولة" لعبد المجيد بنجلون (ج.1. 1957، ج.2. 1968)، و"رواد المجهول" لأحمد عبد السلام البقالي (1955)، و"سبعة أبواب" لعبد الكريم غلاب (1965)، و"جيل الظمأ" لمحمد عزيز الحبابي (1967).

4 يتعلق الأمر خصوصا بالأعمال الروائية التالية:
- Mosaiques ternies. Chatt Benazouz. Paris, Ed. de la Revue Mondiale.1932.221p.
- Course à l'étoile. Taib Djemeri.1953 .
- Le Passé simple. Driss Chraibi. Paris, Denoêl, 1954.263p.
- La Boite à merveilles. Ahmed Sefrioui. Paris, Seuil, 1954.192p.
- Les Boucs. Driss Chraibi. Paris, Denoêl, 1955. 200p.

5 يُثبت عبد الله العروي: "..أما ما يتعلق بادريس الشرايبي، فلم أقرا له إلا الكتاب الأول (يقصد Le passé simple)، وأنا طالب في فرنسا، في العام 1955. وكنت آنذاك بعيدا عن التعبير الأدبي، إنما أذكر للتاريخ فقط بأن رد فعل النخبة المغربية آنذاك كان عنيفا ضده، لأنها كانت تنظر إليه كمحاولة لتثبيط الحركة الوطنية، وكمجموعة من الطلبة الوطنيين آنذاك قرأنا الكتاب بنفور شديد، ولم نر فيه أبدا أنه تعبير صحيح عن الواقع المغربي. يمكن أن نكون مخطئين، ولكن هذا هو الواقع"
العروي، عبد الله (1984). الأفق الروائي: حوار. الكرمل. ع.11، ص.192.

6 انتقلت نسبة الأطر الإدارية والتعليمية من 1.7 %من مجموع الشغيلة سنة 1936 إلى 4.2% سنة 1952.
Ayache, Albert (1956). Le Maroc. Paris, Editions sociales, p.285.

7Idem.

8 سعى في هذا الإطار، المقيم العام الفرنسي Erik Labonne خلال أواسط الأربعينيات إلى إدماج "البرجوازية" المغربية في إطار الحركة الرأسمالية الفرنسية، من خلال إشراكها في تأسيس مجموعة من الشركات الكبرى.
Idem, p.309.

9 خصص اتحاد كتاب المغرب ندوة حول أعمال التهامي الوزاني خلال أيام 17-18-19 أبريل 1987، ونشر أعمالها ضمن كتاب:" التهامي الوزاني: الكتابة-التصوف-التاريخ" الصادر سنة 1989. كما حقق ابراهيم الخطيب وعبد القادر الشاوي رواية "سليل الثقلين" الصادرة في طبعتها الثانية سنة 2000، عن جمعية تطاون أسمير بتطوان.

الاكتشاف الأدبي، وبشكل يجعل أيضا، الوقوفَ عند لحظة البداية من حيث جانبها الكمي قراءةً غير منصفة بامتياز.

2- من بداية الاستقلال إلى نهاية الستينيات: عتبات التحول

صدر خلال الفترة الممتدة من سنة 1956 إلى سنة 1969، 12 عملا روائيا. وإذا كان هذا الإنتاج، كما يكشف عن ذلك الجدولُ التالي، قد احتفظ بمحدوديته، بنسبته التي لم تتجاوز 1.00% من الإنتاج الأدبي الصادر إلى حدود سنة 1999، فقد حققَّ، في الآن ذاته، تحولاً كميا نسبيا بالمقارنة مع المرحلة السابقة. وارتباطا بذلك، شغلت أعماله 4.03 % من مجموع الإنتاج الروائي الصادر خلال الفترة الممتدة من سنة 1942 إلى سنة 1999، بينما لم تكن هذه النسبةُ تتجاوز خلال مرحلة الحماية 1.34 %.

جدول (3): الإنتاج الروائي: 1956-1969

فترة الإنتاج	عدد الأعمال الروائية	%(1)	%(2)
1969-1956	12	4.03	24.00%

(1): بالنسبة لمجموع الأعمال الروائية الصادرة إلى حدود 1999

(2): بالنسبة للأعمال الأدبية الصادرة ما بين 1955 و1969

متغيرات الوعي الأجناسي

ارتبط التطورُ النسبي للإنتاج الروائي خلال الفترة الممتدة من سنة 1955 إلى سنة 1969 بخصوصية هذه اللحظة، والستينيات خصوصا، كمجال لمتغيرات الوعي الأجناسي الروائي، والذي شكَّلَ عتبةً للانتقال إلى الكتابة الروائية ارتباطا بمفهومها الأوربي، وتم ذلك أساسا من خلال سيرة "في الطفولة" لعبد المجيد بن جلون، ورواية "دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب[1]*.

وتأسس المتغيران، الكمي والأجناسي، على مجموعة من الشروط الثقافية التي طبعت هذه اللحظة. وفي هذا الإطار، فتح الاطلاعُ على النماذج الروائية المشرقية والأوربية هامشا لتحول تمثُّل مكونات الجنس الروائي وطرائق إعادة إنتاجها، وتم ذلك من خلال مستويين أساسين.

تجلى الأولُ في اللقاء المباشر بهذه النماذج، وارتبط ذلك ببداية إسهام الجامعة المغربية على مستوى تطوير هامش التلقي في إطار بحثها عن مشروعٍ نقديٍ روائي مفترَض، ثُم بمتابعة مجموعة من الروائيين لدراستهم بالقاهرة، وبباريس[2]. واعتمد المستوى الثاني، من جهة، الترجمات المشرقية للأعمال الروائية الأوربية، ومن جهة أخرى، وساطةَ الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية باعتبارها مجال تماس مع النموذج الروائي الأوربي[3].

وبالإضافة إلى هذه الاعتبارات، شكلت الإسهامات النقدية الأولى، سواء على مستوى الجامعة[4]، أو الصحف والمجلات،[5] هامشا لتعميق الوعي الروائي، وذلك في أفق بلورة مشروع نقدي ستظهر ملامحُه بشكل أعمق خلال المراحل اللاحقة.

---

1 تقترح الأدبيات النقدية أطروحتين بشأن البداية الحقيقية للرواية المغربية، حيث تربطها الأولى بسيرة "في الطفولة" لعبد المجيد بن جلون، وتندرج في إطارها دراسات:

الناقوري، ادريس (1979). المصطلح المشترك: دراسات في الأدب المغربي المعاصر. الدار البيضاء، دار النشر المغربية، ص. 22.

أزرويل، فاطمة الزهراء (1989). مفاهيم الرواية بالمغرب: مصادرها العربية والأجنبية. الدار البيضاء، الفنك، ص.90.

بينما تربطُ الأطروحة الثانية هذه البداية برواية "دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب. وتثبت هذه الأطروحة أعمال:

برادة، محمد (1971). الأسس النظرية للرواية المغربية. دراسة ضمن. الرواية المغربية. عبد الكبير الخطيبي. ترجمة محمد برادة. الرباط، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي. ص.2.

المديني، أحمد (2000). م.س.

عقار، عبدالحميد (1998). الرواية المغاربية، الواقع والتجريب: حوار. مقدمات. ع.13-14. صيف -خريف، ص.ص. 7 -26.

2 تابع الروائيان عبد المجيد بن جلون وعبد الكريم غلاب دراستهما بالقاهرة، حيث حصلا على شهادة الإجازة في الأدب العربي. بينما حصل محمد عزيز الحبابي على الدكتوراه في الآداب من جامعة السوربون بباريس.

3 الخطيبي، عبد الكبير (1980). م.س.

4 يندرج في هذا الإطار بحث أحمد اليابوري "فن القصة في المغرب: 1914-1966" الذي نال به دبلوم الدراسات العليا سنة 1967، من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.

5 تم ذلك أساسا من خلال مقالات أحمد اليابوري ومحمد برادة و إبراهيم الخطيب ومحمد عز الدين التازي ومحمد بيدي ورشيد بنحدو.

أنظر: طنكول، عبد الرحمان (1984). الأدب المغربي الحديث: بيليوغرافيا شاملة. الدار البيضاء، منشورات الجامعة، 159. (السلسلة البيبليوغرافية، 2).

علوش، سعيد (1990) ببيلوغرافيا الدراسات الجامعية بالمغرب. الرباط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 183ص. (سلسة دراسات ببليوغرافية، 3).

بدايات إسهام بنية النشر

بموازاة مع المتغيرات السابقة، اتسمت الفترة الممتدة من سنة 1956 إلى سنة 1969 ببداية إسهام مؤسسات النشر على مستوى إصدار الأعمال الروائية. وتمَّ ذلك من خلال دور النشر المشرقية، حيث شغلت منشوراتُها الثلاثة، كما يوضح ذلك الجدول التالي، 25 % من مجموع الأعمال الروائية الصادرة خلال الفترة نفسِها[1]، وذلك في الآن ذاته الذي احتفظت فيه بنيةُ النشر المغربية بغيابها المطلق على مستوى إصدار الإنتاج الروائي.

جدول (4):إسهام بنية النشر على مستوى الإنتاج الروائي الصادر خلال فترة 1956-1969

ناشرون	عدد الناشرين	عدد الأعمال الروائية	(1)%	(2)%
دور نشر مشرقية	3	3	100.00	25.00
نشر شخصي		9		75.00

(1): بالنسبة للأعمال الروائية الصادرة عن مؤسسات النشر خلال فترة 1956-1969

(2) : بالنسبة للإنتاج الروائي الصادر خلال فترة 1956-1969

وشكلت جغرافيا النشر خلال المرحلة، امتدادا لجغرافيا النموذجِ الروائي، ولتمركزِها على مستوى المشرق، وذلك اعتبارا لكون النشر في القاهرة أو في بيروت أو غيرهما لم يفتح بالضرورة، على الأقل إلى حدود مراحل متأخرة من مسار تكون الرواية المغربية أو أجناس أخرى، أفقا لتأسيس حوار متكافئ قائم على توسيع هامش تلقي الأعمال المغربية من طرف المشرق.

وخارج هامش تطوره الكمي النسبي وتحوله الأجناسي، احتفظ الإنتاجُ الروائي خلال المرحلة، بتباين مستوى الانتماء الأجناسي الروائي لأعماله من جهة[2]، ومن جهة أخرى، بمحدودية نسبته بالمقارنة مع مجموع الأعمال الأدبية الصادرة خلال الفترة ذاتها، حيث انحصرت في 24%، في الآن الذي شغل فيه الإنتاج الشعري 40%، والإنتاج القصصي 30%[3]. وهي تبايناتٌ تفرضها، خصوصا، حداثةُ تكون الجنس الروائي داخل حقل الكتابة الأدبية بالمغرب.

3- السبعينيات: نحو تجربة روائية جديدة

عرفت الفترة الممتدة من سنة 1970 إلى سنة 1979 تضاعفا كميا على مستوى الإنتاج الروائي، حيث انتقل عددُ الإصدارات إلى 24 عملا روائيا بعد انحصاره خلال المرحلة السابقة في 12 عملا. وشغل هذا الإنتاج، كما يتضح من خلال الجدول التالي، 15.48% من مجموع الأعمال الأدبية المنشورة خلال فترة السبعينيات، و8.05 % من مجموع الأعمال الروائية الصادرة إلى حدود سنة 1999.

جدول (5): وضع الإنتاج الروائي الصادر خلال فترة 1970-1979

فترة الإنتاج	عدد الأعمال الروائية	(1)%	% (2)
1970-1979	24	8.05	15.48

(1): بالنسبة لمجموع الأعمال الروائية الصادرة إلى حدود سنة 1999

(2): بالنسبة للأعمال الأدبية الصادرة ما بين سنتي 1970 و1979

يتأسسُ التحولُ الكميُّ النسبي للإنتاج الروائي خلال السبعينيات، على تداخل شروطٍ ترتبط سواء بسيرورة التحول الأجناسي ذاتِه، أو ببنيةِ منتجي الأعمال الروائية، أو ببنية نشر هذه الأعمال، ثم بامتدادات تمثلها عبر مسارات الوعي النقدي.

متغيرات بنية المنتجين

تتحدد متغيرات بنية منتجي الأعمال الروائية من خلال مستويين أساسين. ارتبط الأولُ بتوزع الروائيين من حيث انتمائهم على مستوى الأجيال. وفي هذا الإطار، عرفت السبعينيات، كما يكشف عن ذلك الجدول (6)،

1 يتعلق الأمر بمنشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع (عبد الكريم غلاب. دفنا الماضي. 1966)، والمكتبة العصرية (محمد عزيز الحبابي. جيل الظمأ.1967) ببيروت، ثم دار المعارف (عبد الكريم غلاب. سبعة أبواب. 1965) بالقاهرة.

2 تُجمع، على سبيل المثال، مجموعة من الأدبيات النقدية على نفي روائية ثلاث أعمال صادرة خلال الستينيات، وهي "إنها الحياة" لاسماعيل البوعناني (1963)، و"أمطار الرحمة" لعبد الرحمان المريني (1965)، و"بوثقة الحياة" لأحمد البكري السباعي (1966). برادة، محمد (1971). م.س. / المديني (2000).م.س.، ص. 290.

الدغمومي، محمد (1990). الرواية المغربية والتغير الاجتماعي. الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 132 ص.

3 احتفظ الإنتاج على مستوى التأليف المسرحي بمحدوديته، حيث لم تتجاوز نسبته 6.00 %من الإنتاج الأدبي خلال فترة 1956-1969.

استمرارَ إنتاج روائيين ينتمون لجيلي الخمسينيات[1] والستينيات[2]، حيث شغل إنتاجهما، على التوالي، 12.50%، و 29.17 % من مجموع الأعمال الروائية الصادرة خلال المرحلة ذاتها. كما عرفت السبعينيات، بموازاة لذلك، انبثاقَ جيل سبعيني جديد، تميز حضورُه، سواء من خلال إصداره لـ58.33 % من مجموع الأعمال الروائية المنشورة خلال المرحلة نفسِها، أو من خلال إسهامه على مستوى تأثيث متغيرات مسار تطور الكتابة الروائية القائمة على التجريب كأفق للبحث عن هامش اختلافِها[3]، وذلك خصوصا، بحكم خصوصية إسهام تكوينه الجامعي في بلورة جانب من وعيه الروائي.

ويكمنُ المستوى الثاني من المتغيرات ذاتها، في طبيعة انشغالات جانب من روائيي السبعينيات، وهي انشغالات تتوزع ما بين الكتابة القصصية والروائية[4•]. ويرتبط هذا التوزع بطبيعة انتماء الجنسين القصصي والروائي للكتابة السردية عموما، واحتفاظهما بمسالك على مستوى جانب من مكوناتهما، ثم باستمرار مسار تكون الرواية المغربية والأدب المغربي الحديث عموما[5].

جدول (6): توزع إسهام الأجيال على مستوى الإنتاج الروائي الصادر خلال فترة 1970-1979

أجيال	عدد الروائيين	عدد الأعمال الروائية	(%)
جيل الخمسينيات	2	3	12.50
جيل الستينيات	5	7	29.17
جيل السبعينيات	10	14	58.33
مجموع	17	24	100.00

تحولات بنية النشر

اتسمت السبعينيات، بالتساوق مع المتغيرات السابقة، بتحولاتها على مستوى بنية نشر الأعمال الروائية. وهم ذلك من جهة، انتقال عدد مؤسسات النشر من ثلاث مؤسسات خلال الفترة السابقة إلى 13 مؤسسة. وانعكس ذلك على مستوى حجم ونسبة إسهامها، حيث بلغ عددُ الروايات الصادرة عنها 20 عنوانا، وشغل ذلك 83.33 % من مجموع الأعمال الروائية الصادرة خلال الفترة. بينما انحصرت نسبةُ النشر الشخصي في 16.76 % فقط، من مجموع الأعمال الروائية الصادرة.

جدول (7): إسهام بنية النشر على مستوى الإنتاج الروائي الصادر خلال فترة 1970-1979

ناشرون	عدد الناشرين	عدد الأعمال الروائية	(1)%	(2)%
ناشرون مغاربة	6	12	60.00	50.00
دور نشر مشرقية	5	5	25.00	20.83
دور نشر أخرى	2	3	15.00	12.50
مجموع	13	20	100.00	83.33
نشر شخصي		4		16.67

(1): بالنسبة للأعمال الروائية الصادرة عن مؤسسات النشر خلال السبعينيات

(2): بالنسبة للإنتاج الروائي الصادر خلال السبعينيات

ارتبطت تحولات بنية النشر السابقة، بمتغيرات توزعها الجغرافي، حيث عرفت السبعينيات دخولَ

1 يتعلق الأمر بالروائيين أحمد زياد (بامو، 1974)، وأحمد عبد السلام البقالي (الطوفان الأزرق، 1976 ؛ أماندا وبعدها الموت، 1978).

2 استمر في هذا الإطار إنتاج كل من محمد عزيز الحبابي وعبد الكريم غلاب وربيع مبارك وأحمد البكري السباعي، بينما توقف عن النشر كل من عبد الرحمان المريني وعبد السلام البوعياشي وفاطمة الرواي.

3 المديني (2000).م.س.، 252.

الدغمومي (1990). م.س.، ص. 50.

4 نستحضر في هذا الإطار نموذجي محمد زفزاف وأحمد المديني، حيث صدرت للأول روايات "المرأة والوردة" (1972)، و"أرصفة وجدران" (1974)، و"قبور في الماء" (1978)، و"الأفعى والبحر" (1979)، كما نشر الكاتب نفسُه مجاميعَه القصصية "حوار في ليل متأخر" (1970)، و"بيوت واطئة" (1977)، ثم "الأقوى" (1978). بينما صدرت لأحمد المديني روايته الأولى "زمن بين الولادة والحلم" (1976)، ومجموعتاه القصصيتان "العنف في الدماغ" (1971)، و"سفر الإنشاء والتدمير" (1978). كما يندرج في الإطار ذاته، كل من عبد الكريم غلاب ومحمد عز الدين التازي ومبارك ربيع وأحمد زياد ومحمد بن احمد اشماعو.

• بالإضافة إلى هذا المؤشر، يمكن استحضار "انتقال" عبد الله العروي من الكتابة التاريخية إلى الكتابة الروائية، حيث صدرت رواياته "الغربة" (1971)، و"اليتيم" (1978). أنظر تمثل العروي لمسار وشروط هذا التحول:

العروي، عبد الله (1984). م.س.

5 المديني، احمد (2000). م.س.، ص.274.

مؤسسات النشر المغربية مجال إصدار الرواية، من خلال إسهامها في نشر 50.00 % من مجموع الأعمال الروائية الصادرة خلال الفترة[1]، وذلك، في الآن ذاته الذي شغلت فيه نسبةُ إسهام الدور المشرقية 20.83%[2]، بينما ساهمت دارا نشر تونسيتين في نشر 12.50 % من مجموع هذه الأعمال[3].

وشكل تحولُ جغرافيا النشر، بالإضافة إلى ظهور تقليد "النشر المشترك"[4]، عتبةً لأفقِ تجاوزٍ نسبيٍ مفترَضٍ لإبدالات مركزية جغرافيا النموذج الروائي المشرقي، وتمّ ذلك بالتجاور مع عتبات أخرى، رمزيةٍ بالأساس، يؤسِّسُها اتساعُ رقعة تلقي الأعمال الروائية المغربية[5]، وهامش تداول أسئلة نقد الرواية المغربية على مستوى المشرق[6].

4 - الثمانينيات: عتبات التحول الكمي

بلغ عددُ الإصدارات الروائية خلال الفترة الممتدة من سنة 1980 إلى 1989، 73 عنوانا. وحققَّ الإنتاجُ الروائي من خلال ذلك، كما يتضح من خلال الجدول (8)، تحولا كميا تجلت امتداداتُه من خلال مستويين.

ارتبط الأولُ بوضع هذه الإصدارات باعتبارها تشغل 24.50 % من مجموع الأعمال الروائية الصادرة إلى حدود سنة 1999، وذلك في الآن ذاته الذي لم تتجاوز فيه نسبةُ الأعمال الروائية الصادرة ما بين سنتي 1942 و1979، 17.97 % من مجموع الإنتاج الروائي ذاته.

ويتجلى المستوى الثاني في التطور الكمي للإنتاج الروائي، سواء بالنسبة لمجموع الأعمال الأدبية الصادرة إلى حدود سنة 1999، والتي شغل منها 6.06 % خلال الثمانينيات، بعد انحصار النسبة ذاتها في 1.99% خلال الفترة السابقة، أو بالمقارنة مع الإصدارات القصصية التي لم يتجاوز عددُها، خلال الثمانينيات، 57 عنوانا. وشكل ذلك تجاوزا دالا لطبيعة سيرورة تطور الجنسين والقائمة على تأخر ظهور الرواية المغربية بالمقارنة مع الكتابة القصصية، وعلى تباين التراكم الكمي السابق داخلهما، حيث عرفت الفترة الممتدة من سنة 1941 إلى سنة 1979 صدور 63 عملا قصصيا، بينما لم تتجاوز الأعمال الروائية 46 عنوانا.

جدول (8): وضع الإنتاج الروائي الصادر خلال فترة 1980-1989

فترة الإنتاج	عدد الأعمال الروائية	% (1)	% (2)
1989-1980	73	24.50	25.09

(1): بالنسبة لمجموع الأعمال الروائية الصادرة إلى حدود سنة 1999

(2): بالنسبة للأعمال الأدبية الصادرة ما بين سنتي 1980 و1989

متغيرات بنية المنتجين

شكلت متغيراتُ بنية منتجي الرواية المغربية خلال الثمانينيات أحدَ الشروط الأساسية لتحولاتها الكمية. ويمكن التمييزُ داخلها بين مستويين رئيسين. يكمنُ الأولُ في الحضورِ الخاص لجيل روائيي الثمانينيات، وذلك من خلال إسهامه في إصدار 52.05 % من مجموع الأعمال الروائية خلال الفترة ذاتها[7]. وتم هذا الحضور، كما يكشف عن ذلك الجدولُ (9)، مع

---

1 تجلت مؤسسات النشر المغربية في دار النشر المغربية (صدرت عنها خمس روايات)، ودار الكتاب (ثلاث روايات)، ودار الميثاق الوطني (رواية)، بالإضافة إلى اتحاد كتاب المغرب وفرعه بمكناس (روايتان)، ودار المغرب للتأليف والترجمة والنشر (رواية).

2 يتعلق الأمر بدار الهلال (القاهرة)، ومنشورات وزارة الإعلام العراقية، واتحاد أدباء العراق (بغداد)، والدار المتحدة للنشر، والمكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت)

3 يتعلق الأمر بالدار التونسية للنشر، والدار العربية للكتاب بتونس.

4 تم في هذا الإطار، نشر رواية "أبراج المدينة" لمحمد عز الدين التازي سنة 1978، ضمن منشورات اتحاد الأدباء العراق ببغداد، وذلك بالتعاون مع اتحاد كتاب المغرب.

5 بعكس الستينيات، التي كانت الروايات المغربية المنشورة خلالها بالقاهرة أو بيروت موجهة أساسا لسوق القراءة بالمغرب، فتحت بنية النشر والتوزيع خلال السبعينيات هامشا لتداول الأعمال المنشورة بالمشرق على مستوى قرائه.

6 تندرج في هذا الإطار دراسات النقاد أحمد محمد عطية (عبد الكريم غلاب: روائي مغربي من فاس. آفاق عربية. بغداد. ع.1. أيلول، 1978: 66-71)، وسيد حامد النساج (رحلة عبد الكريم غلاب الروائية. الأقلام. بغداد. ع.9. يونيه، 1976، ص.ص. 114-127)، وعبد الرحمان شلش (رفقة السلاح والقمر: رؤية مغربية لحرب أكتوبر. الموقف العربي. القاهرة. أكتوبر، 1978، ص.ص. 110-111)، وغيرهم. أنظر: طنكول، عبد الرحمان (1984). م.س.

7 يندرج في هذا السياق كل من بهوش ياسين (أيام من عدس، 1983)، ومحمد الشركي (العشاء السفلي، 1987)، والحبيب الدائم ربي (المنعطف، 1987)، وعبد الإله الحمدوشي (الحالم، 1985، بيت الريح، 1988)، ومحمد شيكر (التجال، 1986)، وعبد الفتاح الفاكهاني (البئر، 1984)، ومحمد بوفتاس (الانهيار، 1986، فنطازيا الحلم، 1989)، وغيرهم.

استمرار إنتاج مجموعة من روائيي الأجيال السابقة[1]. وشكّلَ هذا التزامن فضاءً لنسج مستويات من الاختلاف على مستوى الكتابة الروائية المغربية ذاتها، وذلك في أفق ممارسة اختلافها المفترَض عن النموذج الروائي المشرقي وامتدادات "سلطته". ويتجلى المستوى الثاني في استمرار انتقال الأدباء إلى الكتابة الروائية. وهمَّ ذلك مجموعةً من القصاصين[2]، بالإضافة إلى كُتّابٍ من حقول وأشكال تعبيرية أخرى[3]. وشكل هذا الانتقالُ، بامتداديه السابقين، تعبيرا عن البحث عن "زمن روائي" مُفترَض يستطيع تمثُّلَ شروط الثمانينيات الموسومة بتحولاتها السوسيوثقافية، وذلك ضمن مُتخيَّل روائي يبحث عن أدبيته الخاصة، وعن حدود ومستويات اختلافه المفترَضة عن سلطة مرجعية الواقع.

جدول (9): توزع إسهام الأجيال على مستوى الإنتاج الروائي الصادر خلال فترة 1980-1989

أجيال	عدد الروائيين	عدد الأعمال الروائية	(%)
جيل الخمسينيات	3	3	4.11
جيل الستينيات	6	7	9.59
جيل السبعينيات	14	25	34.25
جيل الثمانينيات	28	38	52.05
مجموع	51	73	100.00

متغيرات بنية النشر

اتسمت الثمانينيات، بالتزامن مع التحولات السابقة، بتطور بنية نشر الإنتاج الروائي، حيث وصل عددُ مؤسسات النشر، كما يتضح من خلال الجدول (10)، 27 مؤسسة، ساهمت في إصدار 40 عنوانا. وهو ما يشغل 54.79 % من مجموع الإنتاج الروائي الصادر خلال هذه الفترة.

ويستمدُّ تطورُ بنية نشر الأعمال الروائية خلال الثمانينيات دلالتَه بالمقارنة مع نسبة إسهام مؤسسات النشر في إصدار إنتاج الأجناس الأخرى، بما فيها الكتابة الشعرية التي احتفظت شروط النشر داخلها خلال المراحل السابقة بتراكم نسبي يعكس رمزيةَ سيادةِ حضورها التقليدي، حيث ساهمت المؤسسات في نشر 50 مجموعة شعرية، ويشغل ذلك 35.46% من مجموع العناوين الشعرية الصادرة خلال الثمانينيات. بينما انحصر إسهام المؤسسات في نشر 37 عنوانا قصصيا، و11 عنوانا مسرحيا.

ويرتبط هذا التطور النسبي أساسا، بهامش الجرأة على مستوى اختيارات مجموعة من مؤسسات النشر المغربية التي تأسست خلال الثمانينيات نفسِها، والتي بلغ عددها 13 مؤسسة[4]، بينما احتفظ نشرُ الأعمال الشعرية ببنيته التقليدية، حيث لم يتجاوز عددُ مؤسساتها التي تم تأسيسها خلال الثمانينيات ست مؤسسات[5].

جدول (10): إسهام بنية النشر على مستوى الإنتاج الروائي الصادر خلال فترة 1980-1989

ناشرون	عدد الناشرين	عدد المنشورات الروائية	%(1)	%(2)
ناشرون مغاربة	18	28	70.00	38.36
دور نشر مشرقية	6	9	22.50	12.33
دور نشر أخرى	3	3	7.50	4.11
مجموع	27	40	100.00	54.79
نشر شخصي		33		45.21

(1): بالنسبة للأعمال الروائية الصادرة عن مؤسسات النشر خلال الثمانينيات

(2): بالنسبة لمجمل الإنتاج الروائي الصادر خلال الثمانينيات

1 من بينهم أحمد عبد السلام البقالي ومحمد برادة وربيع مبارك ومحمد عز الدين التازي ومحمد زفزاف ومحمد الاحسايني وأحمد زياد وعبد الله العروي وغيرهم.

2 عرفت الثمانينيات انتقال مجموعة من القصاصين إلى الكتابة الروائية، من بينهم خناتة بنونة (الغد والغضب، 1981)، والميلودي شغموم (الضلع والجزيرة، 1980، الأبله والمنسية وياسمين، 1982، عين الفرس، 1988)، ومحمد الهرادي (أحلام بقرة، 1988)، وادريس الصغير (الزمن المقيت، 1983)، ومبارك الدريبي (طيور المساء، 1984).

3 يتعلق الأمر خصوصا ب: سعيد علوش (املشيل، 1980)، ويوسف فاضل (الخنازير، 1983)، وادريس بلمليح (الوردة والبحر، 1985، القصبة، 1987)، وعبد القادر الشاوي (كان وأخواتها، 1986، دليل العنفوان، 1989).

4 من بينها إفريقيا الشرق (تأسست سنة 1984)، ودار توبقال (1985)، ودار الفنك (1987)، ودار الأمان (1983)، ودار الخطابي، بالإضافة إلى منشورات أوراق، ومنشورات الجامعة، وغيرهما.

Les Métiers du livre au Maroc: annuaire (1997).Rabat, Association Marocaine des Professionnels du Livre, 82p.

5 Idem.

بموازاة مع تحولات الإنتاج الروائي المغربي وبنية نشره، اتسمت الثمانينيات بتوسع هامش الممارسة النقدية الروائية، وتمّ ذلك من جهة، سواء في إطار الجامعة المغربية[1]، أو خارجها[2]، ومن جهة أخرى، من خلال وظيفة مجموعة من المجلات المشرقية على مستوى فتحِ أفقٍ جديدٍ لتداول السؤال النقدي الروائي المغربي[3]، وذلك في الآن ذاتِه الذي انحصر فيه إسهامُ المجلات المغربية بحكم توقف مجموعة منها[4]، أو توجُّهِ المجلات الجديدة نحو التخصص في حقول أخرى.

وشكلت مجموعُ هذه التحولات، عتباتٍ أساسيةً لممارسةٍ روائيةٍ مغربيةٍ، تتجلى امتداداتُها الأكثرُ عمقا خلال التسعينيات، وذلك في سياق بحثها المستمر عن كتابة تحقق انتماءَها الروائي، أساسا.

5- التسعينيات: لحظة الانعطاف الكمي

شكلت التسعينياتُ لحظةَ انعطاف على مستوى حجم وحضور الإنتاج الروائي المغربي، حيث شهدت صدورَ 185 عمل روائي. وهو تحولٌ تتجلى امتداداتُه من خلال مؤشرين رئيسين.

يهمُّ الأولُ وضعَ الإنتاج الروائي التسعيني، بالنسبة لمجمل الإنتاج الروائي الصادر إلى حدود نهاية سنة 1999، حيث يشغل 62.08 % منه. ويتجاوز بذلك عددَ الأعمال الروائية الصادرة خلال الفترة الممتدة من سنة 1942 إلى نهاية سنة 1989، والتي لم تتجاوز 113 عنوان.

ويتجلى المؤشرُ الثاني في تكريس التباين الكمي بين الإنتاج الروائي والإنتاج القصصي الذي انحصر خلال التسعينيات في 148 مجموعة قصصية. وشكل هذا التباينُ، الذي تمتد جذورُه الأولى إلى الثمانينيات، متغيرا مفارقا للظهور المبكر للكتابة القصصية المغربية بالمقارنة مع الكتابة الروائية، وللتراكم السابق الذي حققته، حيث بلغ عددُ مجاميعها الصادرة خلال الفترة الممتدة من سنة 1941 إلى سنة 1979، 63 مجموعة قصصية، بينما انحصر الإنتاج الروائي، خلال المرحلة ذاتها، في 40 عنوانا.

جدول (11): وضع الإنتاج الروائي الصادر خلال فترة 1990-1999

فترة الإنتاج	عدد الأعمال الروائية	%(1)	%(2)
1990-1999	185	62.08	26.70

(1) : بالنسبة لمجموع الأعمال الروائية الصادرة إلى حدود سنة 1999

(2): بالنسبة للأعمال الأدبية الصادرة ما بين سنتي 1990 و1999

تتأسس امتدادات حضور الإنتاج الروائي خلال التسعينيات على اعتبارات تهم سواء، تغيرات بنية منتجي الرواية، أو تحولات بنية النشر وشروط التداول النقدي.

متغيرات بنية المنتجين

اتسمت التسعينيات بارتفاع عدد منتجي الأعمال الروائية، حيث وصل، كما يتضح من خلال الجدول (12)، إلى 120 روائيا، وذلك في الآن ذاته الذي لم يتجاوز فيه عدد روائيي مجموع سنوات الفترة الممتدة من سنة 1942 إلى 1989، 66 روائيا. ويرتبط هذا الارتفاع بعاملين أساسين.

يتجلى الأولُ في انتقال مجموعة من الكتاب إلى الكتابة الروائية. وإذا كان هذا الانتقال قد تمَّ أساسا خلال اللحظات السابقة، انطلاقا من الإبداع

---

1 نوقشت في هذا الإطار، على سبيل المثال، رسائلٌ لنيل دبلوم الدراسات العليا لكل من حميد لحمداني (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. فاس، كلية الآداب، 1982)، وحسن بحراوي (بنية الشكل في الخطاب الروائي، الرباط، كلية الآداب، 1988)، وسعيد يقطين (نص الرواية العربي: مدخل إلى سوسيولوجيا النص الأدبي. الرباط، كلية الآداب، 1988)، ومحمد منيب البوريمي (الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة. الرباط، كلية الآداب، 1987)، وأحمد فطري (المفاهيم الأيديولوجية في نقد الرواية المغربية. فاس، كلية الآداب، 1987).

2 نُشرت في هذا الإطار دراسات نقدية من بينها: "من أجل تحليل سوسيو-بنائي لرواية المعلم علي" لحميد لحمداني (الدار البيضاء، منشورات الجامعة، 1985)، و"في التنظير والممارسة" للكاتب نفسه (الدار البيضاء، عيون المقالات، 1986)، و"الرواية المغربية: مدخل لمشكلاتها الفنية" لإدريس الناقوري (الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985)، و"السرد في روايات محمد زفزاف" لمحمد عز الدين التازي (الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985).

3 نُشرت في هذا الإطار مقالات حول الرواية المغربية بمجموعة من المجلات المشرقية، من بينها "الطليعة الأدبية" (العراق)، و"الأقلام" (العراق)، و"دراسات عربية" و"الطريق" و (لبنان)، و"المعرفة" (سوريا)، وغيرها.

أنظر: طنكول، عبد الرحمان (1984). م.س.

4 يتعلق الأمر بمجلات "أقلام" (1964-1982)، و"الثقافة الجديدة" (1974-1984)، و"الزمان المغربي" (1979-1984)، و"البديل" (1981-1984)

القصصي اعتبارا لاحتفاظ الجنسين الأدبيين بهوامش مُشتركة بحكم تعالقهما على مستوى مجموعة من مكوناتهما الإبداعية، فقد همَّ خلال التسعينيات، فوق التمظهر السابق[1]، شعراء[2] ونقادا[3]، وباحثين في حقول معرفية أخرى كالتاريخ والفلسفة وغيرهما[4].

ويكمنُ العاملُ الثاني في انبثاق جيل تسعيني جديد من الروائيين. تتجلى علاماتُ حضوره، كما يتضح من خلال الجدول التالي، سواء، من خلال تكوُّنه من 72 روائيا، يَشْغلون 60 % من مجموع روائيي التسعينيات، أو من خلال إنتاجه ل104 عمل روائي، وهو ما يمثل 52.22 % من مجموع الإنتاج الروائي خلال التسعينيات. وفتح هذا الإسهامُ، خارجَ سؤال قيمته الإبداعية، أفقاً لتحقيق تراكمٍ على مستوى الإنتاج الروائي المغربي وتداوله، وهامشا لتساوق تجارب روائية متباينة من حيث وعيها بطرائق الكتابة الروائية.

جدول (12): توزع إسهام الأجيال على مستوى الإنتاج الروائي الصادر خلال فترة 1990-1999

أجيال	عدد الروائيين	عدد الأعمال الروائية	(%)
جيل الخمسينيات	5	1	0.54
جيل الستينيات	7	14	7.57
جيل السبعينيات	22	45	24.32
جيل الثمانينيات	14	21	11.35
جيل التسعينيات	72	104	56.22
مجموع	120	185	100.00

متغيرات بنية النشر

اتسمت التسعينيات بتوسع بنية نشر الإنتاج الروائي، حيث بلغ عدد مؤسساتها 45 مؤسسة، ساهمت في إصدار 85 عنوانا، وهو ما يشغل 45.95 % من مجموع الأعمال الروائية الصادرة خلال الفترة نفسها.

جدول (13): إسهام بنية النشر على مستوى الإنتاج الروائي الصادر خلال فترة 1990-1999

ناشرون	عدد الناشرين	عدد الأعمال الروائية	%(1)	%(2)
ناشرون مغاربة	38	76	89.41	41.08
دور نشر مشرقية	5	7	8.24	3.78
دور نشر أخرى	2	2	2.35	1.08
مجموع	45	85	100.00	45.95

نشر شخصي		100		54.04

(1): بالنسبة للإنتاج الروائي الصادر عن دور النشر خلال التسعينيات

(2): بالنسبة لمجمل الإنتاج الروائي الصادر خلال التسعينيات

ارتبطَ توسع بنية نشر الإنتاج الروائي خلال التسعينيات أساسا، بإسهام مجموعة من دور النشر المغربية التي تم تأسيسها خلال الفترة ذاتها، والتي بلغ

---

1 من بين القصاصين الذين انتقلوا إلى الكتابة الروائية أبو يوسف طه (الشتاء الضوئي. رواية، 1993)، ومحمد زنيبر (بين صوتين، 1994)، وعبد الحميد الغرباوي (ميناء الحظ الأخير. رواية بالاشتراك مع ادريس الصغير، 1995، سعد لخبية، 1998)، وعبد السلام الطويل (أكاديمية أرخميدس، 1996).

2 يتعلق الأمر بالشعراء محمد السرغيني (وجدتك في هذا الأرخبيل، 1992)، ومحمد الأشعري (جنوب الروح، 1996)، وعبد الله زريقة (المرأة ذات الحصانين، 1991، مقبرة السعادة، 1998)، وحسن نجمي (الحجاب، 1996)، ومحمد البريني (المحاكمة، 1997)، وصلاح الوديع (العريس، 1998)، والعربي باطما (الرحيل، 1995، الألم، 1998)، وفريد الأنصاري (كشف المحجوب، 1999)، ورشيد نيني (يوميات مهاجر سري، 1999).

3 يتعلق الأمر بكل من محمد الدغمومي (بحر الظلمات، 1993، جزيرة الحكمة. جزيرة الكتابة، 1999)، وبشير القمري (سر البهلوان، 1997)، وزهور كرام (جسد ومدينة، 1996)، ورشيد يحياوي (القاهرة الأخرى، 1999).

4 يندرج في هذا الإطار الفيلسوف والشاعر بنسالم حميش (مجنون الحكم، 1990، محن الفتى زين شامة، 1993، سماسرة السراب، 1995، العلامة، 1997، بروطا بوراس يا ناس، 1998)، والمؤرخ أحمد التوفيق (جارات أبي موسى، 1997، شجيرة حناء وقمر، 1998، السيل، 1998)، والمفكر محمد عابد الجابري (حفريات في الذاكرة، 1997)، والباحث في مجال المعجميات عبد الغني أبو العزم (الضريح، 1994، الضريح الآخر، 1996)، والباحث في حقل جماليات الفن موليم العروسي (مدارج الليلة الموعودة، 1993، مدارج الليلة البيضاء، 1994)، والباحثان في مجال القانون عبد الحي المودن (فراق في طنجة، 1996)، و ميلود حمدوشي (مجتمع الصدفة، 1991، خفاش النهار، 1994، دموع من ندم، 1999..)، والمترجم محمد أسليم (بالعنف تتجدد الدماء، 1999). وذلك بالإضافة إلى استمرار إنتاج المؤرخ عبد الله العروي (غيلة، 1998) الذي سبق أن ظهرت له أعمال روائية أخرى خلال فترات سابقة.

عددها 16 دارا[1]. وتم هذا الإسهام من خلال إصدارها 31 عنوانا، وهو ما يشغل 68.88 % من الإنتاج الروائي الصادر عن دور النشر. وفي مقابل ذلك، عرفت التسعينيات تراجعَ عدد الأعمال الصادرة عن دور النشر المشرقية، حيث انتقل من تسعة عناوين خلال الثمانينيات، وهو ما يمثل 22.50 % من الأعمال الروائية الصادرة عن دور ومؤسسات النشر خلال هذه الفترة، إلى سبعة عناوين، شغلت 8.24% من الإنتاج الروائي التسعيني. ويعكسُ هذا التراجع جانبا من خصوصية العلاقة بالمشرق، والقائمة على عدم انتظامِ وتيرة تحولات توازناتها.

وبالتساوق مع مختلف هذه المتغيرات، احتفظ التداولُ الموازي للإنتاج الروائي بخصوصية حركية وامتدادات مجالات اشتغالات النقد الروائي خلال التسعينيات، وتمَّ ذلك من خلال إسهام الجامعة[2]، وحركية نشر الأدبيات النقدية[3]، ثم من خلال فتح هامش جديد للتداول النقدي، والذي ارتبط أساسا بإقرار مجموعة من الأعمال الروائية المغربية في إطار مقررات المؤسسات التعليمية[4•].

وفتحت مختلفُ هذه العوامل، أفقا لتحقيق تراكم على مستوى الكتابة الروائية المغربية خلال التسعينيات، وذلك بالتساوق مع اختبارها لمستويات جديدة لمشروعها التجريبي والحداثي، من خلال فتح هوامش مغايرة لانشغالاتها الجمالية والتيماتية.

---

1 من بينها منشورات الرابطة (الدار البيضاء)، و البوكيلي للطباعة والنشر (القنيطرة)، ووكالة شراع وسليكي إخوان (طنجة)، ومؤسسة الغني للنشر (الرباط)، ومرسم (الرباط)، ومنشورات دار القبة الزرقاء (مراكش)، ودار النشر الشرقية (وجدة)، وغيرها.
Les métiers du livre au Maroc (1997). Op.Cit.

2 نوقشت خلال التسعينيات أبحاثٌ جامعية حول الرواية المغربية، من بينها "استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة" لمحمد أمنصور (مكناس، كلية الآداب، د.د.ع.، 1991)، و"الرواية الحديثة: بنيات وتحولات الرواية المغربية الحديثة" لمحمد عفط (مكناس، كلية الآداب، د.د.ع.، 1991)، و"الخطاب الروائي المغربي" لعبد الرحمان غانمي (الرباط، كلية الآداب، د.د.ع.، 1992)، و"مسألة الأجناس في الرواية المغربية" لعبد الإله قيدي (مكناس، كلية الآداب، د.د.ع.، 1992)، و"التشخيص الأدبي للغة والمجتمع في رواية الفريق لعبد الله العروي" لمحمد الداهي (الرباط، كلية الآداب، د.د.ع.، 1993)، و"الخطاب الروائي بالمغرب العربي: 1966-1990" لعبد الحميد عقار (الرباط، كلية الآداب، د.د.ع.، 1996).

3 نُشرت خلال التسعينيات مجموعةٌ من الدراسات النقدية حول الكتابة الروائية المغربية. من بينها: "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1990)، و"دينامية النص الروائي" لأحمد اليابوري (الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993)، و"عبد الله العروي وحداثة الرواية" لنور الدين صدوق (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1994)، و"الذات والسيرة: 'الزاوية' للتهامي الوزاني" لعبد القادر الشاوي (الرباط، منشورات الموجة، 1996)، و"الرواية المغربية: أسئلة الحداثة" (كتاب جماعي. الدار البيضاء، دار الثقافة، 1996)، و"كينونة النص الروائي" لعبد الرحيم العلام (الرباط، منشورات الموجة، 1996) و"رواية الأوهام وأوهام الرواية " للناقد نفسه (الرباط، منشورات جمعية الأعمال الاجتماعية لوزارة الشؤون الإدارية، 1997).

4 العلام، عبد الرحيم (1998). النقد الروائي المغربي: قراءة في التراكم النقدي. فكر ونقد. ع6. فبراير، ص.84.

• صدرت مجموعة من الدراسات النقدية همت الأعمال الروائية المغربية التي تم إقرارها في إطار مقررات البرامج التعليمية، وتندرج في هذا الإطار أعمال "كينونة النص الروائي: قضايا السارد في 'لعبة النسيان" لعبد الرحيم العلام (الرباط، منشورات الموجة، 1996)، و"قراءة في الرواية: دراسات نقدية لروايتي أوراق والريح الشتوية ولعبة النسيان" لإدريس الناقوري (الدار البيضاء، الدار العالمية للكتاب، 1996)، و"لعبة النسيان: النص والميتانص" لمحمد أقضاض (القنيطرة، البوكيلي للطباعة والنشر، 1998)، و"قراءة وإقراء النصوص السردية: أوراق عبد الله العروي نموذجا" لحليمة زين العابدين (المحمدية، مطبعة فضالة، 1997).

المنظور الرومانسي في رؤية العالم
دراسة في رواية قالت ضحى- لبهاء طاهر

د. أحمد يحيي علي محمد
كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر

-مدخل:

يتحرك النص الأدبي - بصفة عامة - في مدار علاقة تعتمد على التماسك، يتشكل طرفاها من واقعي يجليه ما هو فردي (حياة المبدع/تجاربه)، وما هو جمعي (نسق المرحلة/ الراهن الزماني والمكاني وما يمثله من سلطة تفرض نفسها بدرجات متفاوتة على وعي المرسل المبدع)..ولا شك في أن الاثنين معا اللذين يغزلان من خيوطهما نسيج هذا الواقعي يؤديان دورا مؤثرا في النسق الشكلي الذي يبدو عليه العمل الفني في نهاية المطاف؛ فبالنظر إلى الفن الروائي على سبيل المثل يلاحظ أنه بمثابة بنية قلقة، أو لنقل احتمالية لا تتجمد عند صيغة شكلية محددة ثابتة يسعى إلى محاكاتها الآتي بعد، إنما لكل منجز بناؤه التركيبي الخاص الذي يكتسب من خلاله - إلى حد كبير - مقومات جماله[1] يتضح ذلك جليا ليس بالنسبة إلى الأدباء بعضهم البعض، لكن حتى بالمتابعة لأعمال الأديب الواحد..فكل عمل هو بمثابة مرآة عاكسة لتجربة لها جذور في عالم الخارج ويقف على تشكيلها رافدان:

- **الأول:** ينبع من حالة ذهنية ووجدانية شديدة الذاتية..
- **الثاني:** يأخذ من الأول بسهم، لكنه يتضافر معانقا ما هو عام يأخذ في الامتداد الزماني والمكاني..

وبهاء طاهر المولود في العام 1935م يقف على تشييد وعائه الثقافي الذي كان مهادا خرجت منه شخصية ساردة فواعل عدة:

- مكان الميلاد: الجيزة.. أما عن القاهرة فقد حصل فيها على ليسانس الآداب قسم التاريخ في العام 1956م...
- حصل على دبلوم الدراسات العليا في الإعلام شعبة إذاعة وتليفزيون في العام 1973م، عمل مترجما في الهيئة العامة للاستعلامات بين عامي 1956م، 1957م..ومذيعا في إذاعة البرنامج الثاني الذي كان من مؤسسيه حتى عام 1975م..
- بعد منعه من الكتابة في 1975م ترك مصر مسافرا في جولات إلى إفريقيا وآسيا حيث عمل مترجما وعاش في جنيف بين عامي 81 و1995م؛ إذ عمل في الأمم المتحدة..[2]

في مرحلة التكوين يسكن مؤثران هما: الأدب والتاريخ..يليهما عمله في حقل الترجمة..وهناك فاعل مكاني يسهم بأثر في نقش كتاباته، إنه العمل خارج مصر..

إذًا نحن أمام:

- ما هو مكاني محلي: إطار البيئة المصرية
- ما هو مكاني عالمي: آسيا، إفريقيا، جنيف/أروبا
- المكاني ذو الطبيعة المفتوحة على الداخل والخارج معا: يعكسه عمله في الإذاعة..
- ما هو زماني: يكشف عنه تخصصه في حقل التاريخ الذي يحيل إلى ما هو كائن في الماضي..
- الترجمة: التي يتعانق فيها المكان والزمان معا في عملية يلتقي فيها المتغاير لغة وثقافةً..

ومن ثم فإننا بصدد فواعل ثلاثة رئيسة تتقاطع عند فضاء إنساني واحد: الأدب، التاريخ، الترجمة؛ ليخرج من هذا الفضاء منجزات سردية متنوعة بين القصة والرواية، مثل:

- الخطوبة (مجموعة قصصية)

1 -" إن دراسة النص الإبداعي لابد أن تعتمد على تحليل العلاقة بين صياغته والعالم الذي نعيش فيه من خلال واقعه، ولقد كان لأفلاطون وأرسطو ومن جاء بعدهما ممن سموا بالكلاسيكيين دور في تأكيد أهمية الواقع الخارجي على حساب المبدع ذاته من خلال نظرية المحاكاة"

د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الفصل الخاص بنظرية التوصيل، ص221، الطبعة الأولى، 1994م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

2 - انظر: الموسوعة العالمية الحرة: www.wikipedia.org

- بالأمس حلمت بك (مجموعة قصصية)
- شرق النخيل (رواية)
- قالت ضحى (رواية)
- خالتي صفية والدير (رواية)
- الحب في المنفى (رواية)
- واحة الغروب (رواية) وقد نال عن هذه الأخيرة الجائزة العالمية للرواية العربية في العام 2008م [1]..

- **سياق الفن وسياق الواقع: علاقة مناسبة**

إن هذه الآلية التفاعلية بين ما هو واقعي وما هو فني تعد بمثابة المادة الخام المشكلة لبنيان ما يمكن تسميته بعلاقة المناسبة الرابطة بين داخل النص الفني (بنيته التشكيلية واحتمالات المعنى الساكنة فيه) وخارجه في عملية يتضافر في صياغة إيقاعها المتحرك القلق الضدان معا: الإحالة إلى ما بعد، من الواقع إلى الفن...والإحالة إلى ما قبل (المقامية)، من الفن/النص إلى الواقع/الخارج بتجلياته المحلية والعالمية على مستوى الزمان والمكان[2]

ولا شك في أن متلقي النص في انطلاقه من علاقة التماسك هذه المؤسسة على فكرة المناسبة يبدو لزاما عليه لإضاءة مصابيح كاشفة للمعتم/المخبوء في عالم النص أن ينهض بالنسقين الرحليين معا ذهابا وإيابا: من الواقع إلى الفن..والعكس..وهو في ذلك يسعى إلى ملء مساحات دلالية تبدو خالية على هذا الطريق مزدوج الحركة..وهو في هذا النشاط القائم على الحركة الذهنية يمر على إجراءات العملية النقدية بأطوارها الثلاثة:

- قراءة النص بالاعتماد الرئيس في فهمه على مؤلفه وما يسمى بتجربته الشعورية (المناهج التقليدية في تأويل النصوص وتحليلها)..
- قراءة النص منفصلا عن مؤلفه بوصفه بنية مغلقة/ ما يسمى بمرحلة الحداثة في نقد النص..
- قراءة النص بالاعتماد الرئيس على المتلقي وما يطرحه وعيه على النص من دلالات/ ما يسمى بمرحلة ما بعد الحداثة في مناهج نقد النصوص [3]..

- صيغ الاستفهام في "قالت ضحى"

تركز الدراسة في مجالها التطبيقي على إحدى روايات بهاء طاهر **"قالت ضحى"** [4] التي تعتمد في تكوينها على بناء رقمي يتكون من عشرين وحدة..ومن خلال الصيغة اللغوية للعنوان يمكن الوقوف عند ظلال للجدة الحاكية الأكثر شهرة في ثقافتنا العربية "شهرزاد"، في عملية تواصلية تبرز هذه الفضيلة في الاتصال بما هو تراثي قد قدر له أن يحظى بمساحة انتشار واسعة حول العالم..إنها ربة الحكاية التي تنسجم مع حاجة فطرية لدى الذات الإنسانية تدفعها إلى الاستئناس بالحكايات روايةً وتلقيًا عبر الاستماع أو القراءة...وشهرزاد التي تستحيل إلى ضحى عند بهاء طاهر تمنحنا من خلال العنوان فهما أوليا: إننا بصدد ذات أنثوية تتولى مهمة السرد بالاستدعاء من فضاء زمن تولى مستخدمة الصيغة "قالت": ومن ثم يصير المسكوت عنه في العنوان، أو هذه الفجوة النصية الفارغة بمثابة مفعول به ربما يأتي جسد العمل من الداخل ليجيب عنه؛ ليكون الفضاء التساؤلي الذي ينشئه القارئ بإزاء عالم الفن مستندا في أحد عناصر بنائه على هذا المركب الاستفهامي: ماذا قالت؟ [5]...

---

1 - انظر: السابق

2 - لا شك في أن مصطلح المناسبة له منطلقات لغوية تعود إلى كراهية الذوق العربي للتنافر في صياغة الكلم..لكن هذا المصطلح يمتلك من المرونة ما يجعل للدلالة (السبب) وجود في رصيد معانيه، وهو ما يمكن النظر إليه في علوم القرآن على سبيل المثال في الجانب المتعلق بأسباب النزول التي تضفي على العلاقة بين الواقع/السبب، والنص اللغوي (القرآن على سبيل المثال) قدرا كبيرا من التماسك..ومن المناسبة في اللغة وفي علوم القرآن ظهر في دراسات علم لغة النص الحديثة مصطلح يتأسس على البناء المعرفي الموجود في الأصل في ثقافتنا العربية التراثية، إنه (الإحالة) بشقيه: المقامية التي تربط بين النص وخارجه...والإحالة الداخلية (أي في داخل النص ذاته) بنوعيها القبلي والبعدي..

- انظر: د.تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص273، الطبعة الثالثة، 1418هـ، 1998م، عالم الكتب، القاهرة.

انظر: محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص12، 13، 16، 17، 18، الطبعة الأولى، 1991م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

---

3 - انظر: د. سيد محمد قطب وآخرون، الجيولوجيا الثقافية للعلامة الروائية، ص4، 5، 6، الطبعة الأولى، 1433هـ، 2012م، مكتبة الآداب، القاهرة.

4 - بهاء طاهر، قالت ضحى، عدد 444، ربيع ثان، ديسمبر 1985م، روايات الهلال، القاهرة.

5 - يعكس ذلك حضور المتلقي بوصفه عاملا يسهم بدوره في إنجاز دلالات يراها وثيقة الصلة بالنص طبقا للأثر الذي يغادره في وعي من يستقبله..وهو ما يسمى بعلم التداول الذي يمنح النص مساحة انتشار أفقية: زمانية، ومكانية بفضل هذه القدرة التي تجعله قابلا لصيغ تفسيرية عدة، جلها لا يعتمد فقط على سياق

إن سؤال المحتوى ليس إلا واحد من مركبات تساؤلية عديدة، منها:

- كيف قالت؟
- لماذا قالت؟
- لمن قالت؟

إن الأول يبحث عن آلية الصياغة وهو يتوجه إلى الشكل المتعلق بالحالة الروائية هذه عند بهاء طاهر..وهو سؤال تجيب عنه طريقة السرد المعتمدة من قبل الراوي..أما الثاني فيحيل إلى العلة/الدافع من وراء القول..والغاية المبتغاة من وجوده..إنه سؤال الفلسفة الذي يفتش فيما وراء الرسالة الفنية بالالتفات إلى الماضي على المستوى الواقعي القائم خارج النص/تجربة الذات في علاقتها بعالمها..وبالتطلع إلى المستقبل الذي تسكنه الغاية المرجو حصولها في مرحلة ما بعد القول..ومن ثم فإن البصيرة المتلقية بحاجة إلى التفاتتين: للخلف (الماضي) وللأمام (المستقبل) من منطقة الحاضر النصي الذي تتم له عملية مسح/فحص/استنتاج للجوهر الذي يفترض/يُحتمل أنه يسكنه...

- **جملة العنوان وفضاء الدلالة**

إن هذا المبنى الشكلي للعنوان يبدو بحاجة إلى قراءة تنفصل مؤقتا عن تفاصيل العمل من الداخل..:

نحن أمام فعل في الزمن الماضي "قالت"، وأمام ما يبدو أنه فاعل يتولى مهمة السرد ينتمي إلى عالم المؤنث "ضحى"..وقد ينحو هذا المؤنث في الوقت ذاته بالوعي المتلقي منحى آخر ليصير علامة دالة على الزمان والمكان معًا..فإذا ما تم هذا التحول استحالت حالته النحوية إلى أخرى مغايرة؛ ومن ثم يتبدل المنتج الدلالي المترتب على ذلك؛ إننا نستطيع أن نقول: إننا أمام مركب لغوي يطل علينا على هذا الحال: قالت في ضحى..كأن الفاعل ضمير مستتر تقديره (هي) ربما تكون شهرزاد المتواصلة في الزمان والمكان مع حكايات الجماعة الإنسانية الناشئة بحكم التعانق مع مستجدات عالم الواقع على اتساعه..أما عن ضحى - وفق هذا التصور - فإنها تشغل موقع المفعول فيه الذي يأخذنا إلى محطة زمنية في نهار الفرد والجماعة تلي البكور والشروق..وكما أن الفعل يرتبط بزمن فإنه يقتضي أيضا إطارا مكانيا يحصل فيه؛ لذا فإنه ينضاف إلى الفضاء التساؤلي المنعقد من قبل القارئ صيغ أخرى من نوع: متى قالت؟..أين قالت؟..

وهل هذه الحالة الزمنية التي ينطوي عليها الملفوظ "ضحى" مقصودة محددة بذاتها وبحرفية معناها؟ أم أنها مراوغة، أو بمقول ثان مطاطة زئبقية قابلة للتمدد والانكماش[1]..كأننا على موعد مع طور متقدم في حياة الذات يلي ليلا وسَحَرًا وفجرا وبكورا وشروقا؛ وهو ما يضع هذه الذات في نظام يمكن نعته بالأبجدي ويوجب علينا متابعتها في ضوئه...

إذًا فإن كلتا القراءتين: قالت ضحى/الفاعل الراوي، وقالت..في ضحى/المفعول فيه تبقى بمثابة افتراض معلق في فضاء الذهن المفكر يتم اختبار إمكانية حضوره من عدمه من خلال الرحلة في جسم هذا الكائن النصي لبهاء طاهر...

- **استهلال الرواية: تضافر الزمان والمكان**

إن زمانية السرد التي تطرح نفسها على وعي القراءة - بدايةً - من خلال الدال "ضحى" في العنوان تأخذنا إلى مرتكز مكاني يستهل به الراوي نشاطه في عالم الحكاية: "انتهت الضجة وكانت جزءا من الحياة في مكتبنا" [2].

في هذا الاستهلال يمنحنا الراوي عبر منطوقه مساحة لرسم مشهد جمعي الطابع يبدو فيه ذلك الصوت السارد جزءا من الفواعل المؤسسة للحدث، كما يكشف عن ذلك الضمير "نا" في التركيب " مكتبنا"...لكن هذا الإطار المكاني الذي يبدو غائما سرعان ما ينضاف إلى ما يمكن تسميته بـ(ال) تعريفية تشكلها دراما الفن وفق ذوقها الخاص: " في كل صباح تأتينا تلك الأصوات من بورصة الأوراق المالية، وعندما تنتهي

المرجع المتعلق بمبدعه، بل ينسحب كذلك على السياق الثقافي لهذا المتلقي..

انظر: د.عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، ص80، 81، الطبعة الأولى، 1990م، دار الطليعة للطباعة، بيروت.

1 - يحيل ذلك إلى ما يتم دراسته في علم الدلالة تحت عنوان مثل: (التغير الدلالي)، وفيه حديث عن تضييق المعنى وتخصيصه، أو توسيع المعنى وتعميمه..

انظر: د.فريد عوض حيدر، علم الدلالة: دراسة نظرية وتطبيقية، من ص73 إلى ص76، طبعة 1426هـ، 2005م، مكتبة الآداب، القاهرة.

2 - بهاء طاهر، قالت ضحى، ص15.

هناك تعلو في الطريق فنعرف أن وقت انصرافنا نحن أيضا قد اقترب" [1].

مازال ذاك السارد الذي يرتدي ثوب الراوي السيري يتحدث باسم جماعة تمارس نسقا وظيفيا خاصا يفتح أفق الدلالة على ما هو مرجعي "وقت انصرافنا نحن أيضا قد اقترب": إن الذهنية المستقبلة تلتقط من مسار الحدث معاني تحيل إلى الحالة الوظيفية/الإدارية التي تهيمن على قطاع ليس بالقليل من أبناء الجماعة المصرية (المواطن/الموظف)..ولا شك في أن هذا التماس مع الواقع يأتي منسجما - إلى حد كبير- مع هذه الصيغة الجمعية التي يتشكل من خلالها ذاك الصوت الناطق الذي يبدو حتى هذه اللحظة غير محدد الهوية من حيث النوع: هل هو مذكر؟ أم مؤنث؟..لكن تطور الحدث يضع قدم المتابع فوق لحظة فارقة/فاصلة بين مكانين وربما بين حقبتين " في كل صباح كانت تأتينا تلك الأصوات من بورصة الأوراق المالية": إن هذا الماضي المستمر الذي يتجلى في تلك الصيغة التكرارية العاكسة لحدث متمدد في زمن قد مضى " في كل صباح كانت تأتينا.." تعد بمثابة مرآة فنية كاشفة عن إطار زمني مفصلي يشف عن حالة مخاض/ولادة لعهد من رحم عهد يوشك أن يكون ذكرى بعد أن كان واقعا معيشًا..هذه الحالة ليست بنت فرد، لكنها ذات صبغة جمعية تمثل تحولا تاريخيا لافتا سيجعل ذاك الغائم المكاني الكائن في استهلال السرد أكثر سطوعا: " في ذلك الصباح الصيفي في أول الستينيات في اليوم الذي تلا التأميم بدأت الحياة في مكتبنا غريبة حين غلفها السكون لاحظنا للمرة الأولى أننا يجب أن نخفض أصواتنا؛ لأننا نحن أيضا كنا نصيح حين نتكلم" [2]..

بهذه الكلمة "في" تحصل عبر آلة الرواية عملية التحام بين ما هو فني/متخيل وما هو مرجعي له حضوره في مدار التاريخ؛ إن هذه الكلمة/الحرف تمنح الزمان طابعا مكانيا ذا صفة ثبوتية " في..أول الستينيات" ؛ فكأنها دعوة ضمنية تصدر عبر فضاء السرد للوقوف المتأمل عند تلك الحقبة تحديدا، لكن في إطار رؤية جمالية سُتغلَّف بها هذه المرحلة في حركة الجماعة بفضل يد الراوي..

وتعكس منطقة الالتقاء هذه حدا فارقا يسهم على المستوى الواقعي في إحالة الظن إلى يقين؛ إن مسار انتقال الجماعة المصرية في خمسينيات القرن المنصرم كان يوشي بمحاولة اقتراب يصل إلى درجة الاتصال شبه الكامل بنسق أيديولوجي وافد تعبر عنه الفكرة الاشتراكية وما يعلق بها من خلفيات فلسفية..حتى كان العام الثاني في عقد الستينيات الذي أصبحت فيه هذه الفكرة على المستوى الرسمي/السياسي أمرا واضحا للعيان بواسطة ما عُرف بالقرارات التأميمية التي تؤكد على رغبة النظام السياسي الرسمي في الإشراف المباشر على إدارة منظومة الإنتاج والعمل..إن حديث الحاكي في ذاك الفضاء الاستهلالي للرواية عن إطارين مكانيين: المكتب الذي جاء منتميا إلى ضمير المتكلمين "نا" والبورصة يلمح بدرجة ما إلى ذاك التحول/الانتقال من حقبة إلى أخرى سيلجها المجموع بحالة شبه كلية واقعا، كما ستلجها شخوص الرواية في عمومها فنا..

إن الراوي في ضوء هذه اللحظة الجمالية التي تنتصف مكانين/طورين يعكسهما رمزيا: مكتبنا، سوق البورصة يرسم بصوته خطين متوازيين لكل من الواقع والفن معًا، يلتقيان في النهاية عند نقطة زمانية/مكانية واحدة ذات بعد مرجعي يتمثلها جماليا البناء التركيبي "مكتبنا" الذي تبدأ وتنتهي عنده رحلة الراوي في "قالت ضحى"..

لكن هذا الدخول المادي المصطبغ بصبغة قدرية الذي تنهض به الشخصيات فنيا هل يصاحبه ما يمكن تسميته بتماس ذهني وعاطفي مع تلك الفكرة ذات الحضور في سياق التاريخ (الاشتراكية)؟..

– **بناء السرد: جدلية الفن والمرجع الخارجي**

إن الفضاء التساؤلي المسكون بالمتلقي يمكن النظر إليه بوصفه إطارا تتحرك منطلقة منه شخصيات الحكاية الرئيسة؛ ومن ثم تصير ثنائية (السؤال والجواب) بمثابة مظلة حاكمة لعلاقة تفاعلية تجمع القارئ/السائل بالفن المجيب الذي يجعل من الوضعية الدرامية للشخصيات في مسار حركة الحدث الفني وتطوره أساسا يقف عليه في صياغة أبنية أخبرية يتوجه بها إلى ذاك السائل [3].. الذي يسعى إلى مراقبة

1 - السابق، ص15.

2 - السابق، ص15.

3 - انظر: رولان بارت وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، المبحث المعنون بـ" الأدب بلاغة"، من ص54 إلى ص56، ترجمة: سعيد الغانمي، الطبعة الأولى، 1993م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

مدى مناسبة/انسجام متغيرات الواقع الجمعي مع سياق الحلم الذي تنشد الذات الفردية الاقتراب منه ومحاولة التوحد به في إطار ثنائية تحتضن الجميع (الذات والعالم) بالنظر إلى هذا العالم الفني لبهاء طاهر تحديدا الذي يتقاطع تاريخيا مع ثورة قامت بها الجماعة المصرية في بدايات عقد الخمسينيات من القرن الماضي، وبالطبع يلتقي مع من حرك هذه الثورة (عبدالناصر) الذي ظل يجلس على قمة هرم السلطة منذ ما قبل منتصف الخمسينيات بقليل وحتى العام 1970م..ولكل ثورة بالطبع خلفيات أخلاقية تستمد منها طاقة للحركة وتحصل من خلالها على فرص النجاح التي تتهيأ لها..إضافة إلى مثالية المستقبل الذي تبتغيه مغايرا لحاضر مأزوم كانت هي بمثابة رد فعل/ مقاوم/ مواجه ساع إلى إزالته بآخر يكون على النقيض..ومن ثم فإن لقاء الحلم الفردي بالغايات الجمعية التي ترنوا إليها الثورات يمنح هذه الأخيرة رسوخا في الأرض وقدرة على الاستمرار عبر مدارين: فكري/معنوي (أيديولوجيا الثورة)، ومادي/ شخصي/ إنساني (الفواعل البشرية الحاملة لواء هذه الفكرة القائدة لحركة الشارع السائر معها)..والفن بوصفه عالما مستقلا بإزاء عالم الواقع المعيش يقوم بدوره بالرصد والتسجيل وفق عين خاصة وفي ظل الأنواع التي تمثله..

لذا فإن هذه الثنائية المكانية "مكتبنا، البورصة" التي تسافر إلى خارج نص بهاء طاهر لا تلتقي فقط مع الراهن الزماني الذي يخص الجماعة المصرية تحديدا في فترة الخمسينيات والستينيات، إنما تقود إلى فكرة قدرية إنسانية هي الرحيل الجبري في مسار الزمن دون توقف أو انفصال [1]..لكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل تتفاعل الذات بطريقة مرنة منفتحة مع المتغيرات التي تصادفها في مسيرها العمري (تصالح الذات مع سياق اللحظة)؟ أم تدخلها جبرا، لكنها تخرج منها على مستوى القناعة الذهنية/العاطفية مفضلة الإقامة على سبيل المثال أمام ما يمكن تسميته طلل حقبة في الزمن قد انقضت؟...

إن هذا يطرح قضية لها ظلال درامية في فن بهاء طاهر، ألا وهي النزعة الماضوية للشخصية التي تجعل من بعض مفردات الزمن الفائت سلطانًا مهيمنًا على تكوينها الأيديولوجي وما يفرزه من نُظُم سلوكية تقوم بممارستها في إطار نظرتها لنفسها وللعالم المحيط...هذه الحنينية تلقي بأجواء يمكن نعتها بالقلقة في علاقة الذات بمفهوم حركة الزمن، كأنها تلبي قانون الحتمية فتصاحبه متظاهرة بالانقياد له، لكنها تنفصل/ تغترب/ تخرج مولية وجهها بعيدا عن الجديد الناجم عن هذه الحركة..لذا تأتي ممارساتها الفعلية بمثابة توكيدات وظيفية لتلك الحالة الذهنية/ الوجدانية التي تجعل من الالتفات إلى الماضي نظاما حياتيا جلي الحضور عند النظر إليها...

إن مستوى الرواية في "قالت ضحى" يكشف لنا عن ماهية هذا الفاعل الموجود في تركيب العنوان: " فقلتُ: أنتِ حزينة لما حدث؟

أجفلت ضحى "أنا"، عادت نحو مكتبها وهي تمسح كفا بكف، كأنها تنفض من يديها شيئا، وقالت: منذ أخذوا الأرض لم يعد هناك ما يمكن أن نفقده، زوجي أيضا لم يبق لديه شئ..وعندما جلست ضحى إلى مكتبها قالت: أنا مع الثورة، **ضحكت بصوت خافت** وأنا أعود أيضا قبالتها..أنا لا أكذب في أروبا المتقدمة ذبحوا أمثالنا أيام الثورة في فرنسا وفي روسيا، هنا أنا أعمل مع حكومة الثورة كيف أكون ضدها؟ هل أنت ضدها؟" [2].

الملاحظ أن الراوي يعمد إلى تنويع الأسس الحاملة لما يسمى بالرؤى الفكرية التي يمكن القول إنه يتبناها أو على الأقل يقدم رصدا جماليا لها؛ فمن إطار المكان (مكتبنا، البورصة) يتحرك ذاك الراوي عبر مستوى الحوار المميز لفن المسرح، من التجسيد بالمكان إلى تشخيص الأيديولوجيا بتوظيف ذوات إنسانية (أنا الناطق وضحى)؛ فضحى هاهنا شخصية أنثوية تلج مع مسار الزمن القدري إلى عهد جديد (الحقبة الناصرية بتجلياتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية..) لكن من الواضح بالنظر إلى هذه الحالة المسرحية البادية في

---

1 - يأخذنا هذا التحليل إلى قضية العلامة اللغوية من ناحية الشكل (الصيغة اللفظية)، ومن ناحية المضمون (المعنى وانسحابه إلى محورين: ما يتبادر إلى ذهن من يتلقاها، وارتباط هذه الصيغة بموجود في العالم الخارجي الكل متفق عليه..وكأننا إذا نظرنا إلى العلامة اللغوية من زاوية المضمون فنحن على موعد مع ما هو نسبي يختلف باختلاف الصور الذهنية المرتبطة بالحالات النفسية والتجارب التي تتنوع باختلاف أصحابها..وما هو ثابت يعود إلى الحضور الطبيعي لها - أي العلامة - في داخل العالم..
انظر: د.عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، من ص12 إلى ص15.

2 - بهاء طاهر، قالت ضحى، ص16.

نظام السرد أنها تسكن وضعية قلقة يتنازعها عهدان: ماض كانت تحظى فيه بمكان معين يعتمد دلالات الحصول (شريحة الإقطاع/ أصحاب رأس المال..)..وعهد ثان دُفعت إليه، فاستحالت هذه الحالة إلى أخرى على النقيض تتأسس - بدرجة كبيرة - على مكونات أيديولوجية وافدة من سياق ثقافي مختلف..تتجلى هذه المكونات في مبادئ، مثل: العدل، الكفاية..

إذًا ببصر عقلي مجرد فإن "ضحى" تمثل معادلا دراميا لحقبة خرجت ثورة 1952م تواجهها، وتعد هذه الأنثى الفنية بمثابة ناتج معادلة قد تفاعل فيها طرفان: ثورة فاعلة (جيش/شعب) + واقع مأزوم يقوم على طبقية لافتة يضاف إليها فساد سلطة مع استعمار...فكان من بين عواقب هذه المعادلة انكماش تدريجي لقطاع ما يسمى بالإقطاع والرأسماليين..لذا فإن ضحى مالكة الأرض قد أضحت ضحى الموظفة التي تعمل لدى الدولة المسئولة بشكل مباشر عن العمل والعمال، الساعية إلى محاكاة أفكار واستنساخ تجارب مماثلة كان لها في العهد الناصري وما تلاه حضور بارز على المستوى الأفقي فيما يسمى بدول الكتلة الشرقية في أوروبا، ونظائرها في غيرها من قارات العالم...

إذًا فإن ضحى في هذه المنطقة المسرحية/الحوارية من الحكاية تحيل إلى ما قبل/خارج النص/تحولات الواقع قبل 52 وبعده..وعند حدود النص الأدبي فإن هذه الأنثى في بناء العنوان تشير إلى إحدى الشخصيات المؤثرة في صناعة الحدث وفي تحريكه وتطويره في ظل وضع نستطيع أن نطلق عليه (اغترابي)، يتوزع فيه الوعي وما يتولد عنه من ممارسات فعلية بين منطقتين:

- أنا/تحقق/حصول/إشباع..
- هو/حالة من الغياب/الفقد/الإحساس بالاستلاب[1]

ومن ثم يصير من الضروري متابعة حركة هذه الشخصية التي تؤدي دورا مؤثرا في إقامة عمارة الحدث الفني الذي يقع موقع المفعول به في هذه الجملة الفعلية الظاهرة بدايةً من خلال العنوان: **قالت ضحى**...هنا يلوح في أفق الفضاء التساؤلي استفهام: هل تنهض ضحى بمفردها بمهمة صياغة هذا المفعول به؟..أم أن مقولها سلوك ينطوي على مراوغة من قبل الراوي بينما يسكن الفاعل الحقيقي في البنية العميقة ليعبر عن ذوات أخرى؟..أم أن هذا المؤنث هو في جوهره إطار درامي يشخص مجردًا فكريا يحظى بمكان في سياق الواقع والتاريخ؟..

إذًا فإن عمل الآلة التأويلية بين طرفي ثنائية (الإحالة القبلية/السياق الموجود خارج الفن)، و(الإحالة البعدية/تفاصيل البناء الروائي من الداخل) بالإمكان أن يتمخض عن أنظمة خبرية تسعى إلى الكشف بدقة عن هوية هذا الموجود الجمالي "ضحى"[2]..

- فاعلية الواقع والحالة الاغترابية للشخصيات

هنا تتوقف العين المتابعة عند هذا الراوي السيري الذي يتجلى دراميا عبر ضمير المتكلم "أنا" في كل فضاء السرد.. الذي يتشكل فنا عند بهاء طاهر من خلال بناء إسنادي اسمي له الغلبة في جُل الحدث الروائي **(أنا مُوظَّف)**..ومن ثم فإن نهوضه بدور القاص يأتي منطلقًا من هذا النسق التمثيلي الذي تلبس به في إطار حركة الزمن مع ضحى: " هنا أنا أعمل مع حكومة الثورة؛ كيف أكون ضدها؟! هل أنت ضدها؟" لا يهم أن أكون معها أو ضدها؛ أنا مجرد موظف لا أفهم كثيرا في السياسة ولا أريد أن أفهم، لم أقل لها إن السياسة كانت ذات يوم مأكلي ومشربي، كان ذلك منذ زمن بعيد على أية حال"[3]..

إن هذه الذات الساردة في ضوء وضعية حوارية تعتمد آلية السؤال الذي منه تتولد المعرفة تبدو في حالة انسحابية يكشف عنها منطوقها " لا يهم": إنه يعد بمثابة مطية حاملة لبذور موقف فكري آخذ في النمو والاتساع بالتوازي مع نمو الشخصية وتطورها.. فبالانتقال من هذا النفي/الانسحاب إلى الناطق المشخص له تنفتح في عالم الفن نافذة يمكن القول: إنها نقطة التقاء/تقاطع بين ما هو متخيل وما هو

1 - تشير هذه الوضعية لشخصية ضحى إلى ثنائية (المقام والمقال) التي عبر عنها د. تمام حسان بقوله: " هذه هي المركز الذي يدور حول علم الدلالة الوصفية..وتمثل فكرة المقام الأساس الذي ينبني عليه الشق أو الوجه الاجتماعي من وجوه المعنى الثلاثة، وهو الوجه الذي تتمثل فيه العلاقات والأحداث والظروف الاجتماعية التي تسود ساعة أداء المقال.."
د.تمام حسان، اللغة العربية: معناها ومبناها، الفصل الثامن: الدلالة، ص327.

2 - انظر: محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص17.

3 - بهاء طاهر، قالت ضحى، ص16.

حقيقي/تاريخي الحصول: إن هذه الوضعية الانسحابية لا تعبر عن حالة ذاتية فحسب، بل هي بمثابة حالة جمعية لها ظلال مرجعية لا تخفى عن الأعين الراصدة لطبيعة النظام السياسي والعقلية التي كان يديرها، في ظل نظام شمولي تتركز فيه صناعة القرار في منطقة مركزية واحدة وما على الرعية - في الغالب - إلا المباركة فقط دون إسهام حقيقي في الاختيار أو التقرير..إن الدال "موظف" هاهنا إشارة إلى اسم مفعول على وزن (مُفَعَّل)، هذه البنية الصرفية للكلمة تعكس بجلاء حالة مفعولية جمعية تقف موقف المتأثر/المشاهد بإزاء حالة فحولية فاعلة تتمركز - بدرجة كبيرة - في فضاء السلطة بثوبها السياسي؛ لذا فإن هذه المشاهدة قرينة الصمت قد استحالت إلى ما نستطيع أن نسميه بالهجرة إلى الذات، أي رحيلها إلى عالمها الخاص وانكفاءها على ما فيه..ومن الواضح أن مستوى الرواية قد وفق في أن يأتي لهذا الرحيل بما يناسبه: فنجد - على سبيل المثال - الأنا الناطق يلتفت من مدار الحوار الديالوجي الجامع بينه وبين ضحى إلى مدار الحوار المونولوجي عند الإشارة الجمالية إلى هذه الهجرة تحديدا "لم أقل لها إن السياسة كانت ذات يوم مأكلي ومشربي"..هنا يصبح وجود تبرير درامي لهذه الصيغة للشخصية ضروريا في مسار تطور الحدث ليجيب عن مركب استفهامي، مفاده: لماذا هذا الالتفات في حركة الشخصية من الإثبات (مهتم بالسياسة) إلى النفي (غير مهتم..)؟..وفي رحلة تشكيل الجواب يخرج من عباءة هذه الأنا الناطقة شخصيات أخرى، مثل: حاتم وسيد "..في ذلك اليوم كان الشارع هادئا عندما نزلت ووجدت سيد..وهو شارد..ولكني في اليوم التالي سمعت سيد يقول لبائع السجائر..أنا ضعت يا مصطفى..وبعد أيام توجه إليَّ سيد بالكلام:..يا بك أنا مع الحكومة، منعتُ نفسي من **الابتسام** وأنا أقول: كلنا مع الحكومة يا سيد...ويقول: أنا أتكلم بجد والله يا بك؛ أنا مع الحكومة؛ أنا كما يقول الرئيس ضد الإقطاع وأعوان الاستعمار ولكني أجري على عيال وأمهم..الناس تظن أن السماسرة كانوا يغرفون ويرمون علي..القرش صاغ لا غير؛ السمسار منهم كسبان أو خسران هو القرش..ثم ابتسم وقال: في وجودهم حسدني الناس وحين ذهبوا أضاعوني..لما دخل سيد في الموضوع وقال: إنه يريد أن يعمل في الوزارة لم أستطع أن أعده بشئ..ثم سألتُ مصطفى وأنت ماذا ستفعل؟ كان السماسرة زبائنك أيضا؛ فقال بشئ من السخرية..البركة في موظفي الوزارة **وضحك**...حاتم هو أول من فكرتُ فيه عندما طلب مني سيد أن يعمل في الوزارة، كان صديق عمري، زميلي في فؤاد الأول الثانوية، ثم كلية الحقوق... عملنا معا في الوزارة نفسها..التقينا أثناء المظاهرات المتكررة التي كنا نخرج فيها أيامها..نتبارى في الحماس وفي الوطنية...كنا نهتف بحماس ضد الإنجليز..ومن أجل الجلاء..ولم ندخل أنا وحاتم أي حزب، ولكنه بعد الثورة وكنا قد توظفنا دخل هيئة التحرير، ولم أعد أنا أهتم بأية سياسة...ذهبتُ في اليوم التالي لحديثي مع سيد...حكيت لحاتم قصة سيد..فقال حاتم **وهو يضحك**: واجبنا حل مشاكل الشعب، سأرى ربما أعينه ساعيًا...سألت حاتم: وهل هناك أخبار عن المنحة الدراسية؟...أوراقك كلها جاهزة ولكن في كل مرة تصعد إلى فوق فتنام لماذا لا تتحرك؟ قلتُ: **وأنا أبتسم**: ها أنا أتصل بك؛ ألستَ عضوا بارزا في الاتحاد القومي؟ **فضحك** وقال: ولماذا لا تصبح أنت عضوا" [1]

من الواضح أن هناك أوتارا ثلاثة تتكون منها قيثارة السرد هذه:

- حوار الذات مع نفسها (مونولوج)
- حوار الذات مع عالمها المحيط/ شخصيات أخرى: ضحى، سيد، مصطفى، حاتم (ديالوج)
- السرد: الحكاية عن الغير..

وفي ظل هذا التقاطع بين مستويين: الرواية والتمثيل تتحدد للذات صيغتان في الحضور، الأول: تتمتع فيه بطابع فردي محض، يبدو من خلاله ما يمكن تسميته الوجه العميق لها، الذي نعول عليه - عموما - في كشف حقيقة وجودها في عالمها، وتفسير ما يصدر عنها من أفعال تكشف عن رؤية تقييمية لها وللسياق الخارجي بمظاهره المتنوعة.. يحصل ذلك بواسطة متابعة متأنية لهذا التدفق للأفكار داخل فضاء الوعي..الثاني: يتمثله الحضور الجمعي للذات الذي يعد بمثابة ناتج رئيس يفرزه هذا الحضور الأول؛ لذا فإن تشكل الفعل في عالم الواقع وفي عالم الفن الذي يأتي بموازاته يعد مفعولا به لوعيين فاعلين، الأول: فردي وثيق الصلة بالبنية العميقة للشخصية.. والثاني: تفاعلي

1 - السابق، ص18، 19، 20، 21.

يشير إلى ما يظهر من هذه الشخصية أمام العيون الرائية[1] ومن ثم فإن الوقوف عند هذه البنية السطحية دون الغوص في الخلفيات الذهنية/النفسية الكامنة وراءها يعني قصورا في النظرة يترتب عليه نتائج تجانبها الدقة إلى حد كبير...

حوار حاتم مع البطل المتكلم: "لم أفهم أبدا سبب الخيبة التي حلت عليك..أنت الذي كنت أيام المدرسة والجامعة تمتلئ بالحماس؟..هل هكذا تريد أن تنتهي من المكتب إلى البيت وبالعكس حتى تخرج إلى المعاش؟ قل لماذا حقيقةً هجرت السياسة وهجرتَ كل شئ آخر؟ قلتُ ناظرا من النافذة إلى رقعة السماء الزرقاء..لو أعرف يا حاتم سر الخيبة التي حلت عليَّ لما سألتك ماذا أفعل؟ ولكني قلت لك كثيرا ماذا تفعل، تعال واعمل معنا في الاتحاد الاشتراكي جرب، هززت رأسي لليمين ولليسار وأنا أقول ليست عندي مواهب للخطب والاجتماعات. بل أنت تخشى أن تتلوث يدك بأشياء لا تريدها. ربما يحدث هذا، ربما تتلوث يدك إن عملت، لكن يا صديقي ما لم تمد يدك فلن تفعل شيئا أبدا"[2]

الحديث عن الاتحاد الاشتراكي في وجود سيد: "فقال حاتم وهو يهز رأسه: الأستاذ ينتظر دعوة على بطاقة ليشترك معنا في خدمة البلد، قلتُ بشئ من الانفعال: هل نضحك على أنفسنا يا حاتم؟ ما دخل البلد في هذه الخطب والاجتماعات؟.من يرد أن يخدم البلد حقيقة يا حاتم يفعل شيئا محددا ولا يتكلم"[3]

حاتم والنظرة البراجماتية المتفاعلة/ المستسلمة لمنطق المرحلة: "في مكان مثل مكاني كأني أقفز الحواجز كل يوم ولا أعرف هل سأبقى حتى الغد أم لا. لم أولد ثريا وليس لي قريب من الضباط الأحرار، وكل ورقة يخاف مدير المستخدمين من التوقيع عليها يرسلها إلي. أليس من حقي أن أحمي نفسي بالدخول في التنظيم الذي صنعوه هم؟..ثم وقف حاتم ليعود إلى مكتبه وهو يسترد نفسه **ويضحك بصوت عال**. لستُ انتهازيا تماما يا صديقي..ليس مئة بالمئة على الأقل كما تظن، لا أخدعك ولا أخدع سيد ولا أخدع أحدا ولكني أحاول أن تسير المراكب" [4]

لكل تجربة مرتكزات تقوم عليها..وحوامل تجربة هذا الأنا السارد تبدو في تفاعلها مع دوائر حياتية تملكها شخصيات أخرى؛ فالبحث عن صياغات خبرية تأتي بإزاء أبنية استفهامية تتشكل بمتابعة الحدث تضعنا أمام مسلمة في دنيا الناس، مفادها أن كل إنسان بطل في سياق تجربته، لكنه يشغل في حيوات غيره موقعا يتسع أو يضيق..وتتفاوت درجة تأثيره من حيث القوة أو الضعف..إن البحث ذا الصبغة الفلسفية عن تبريرات لهذه الحالة الانسحابية للأنا يستدعي مرورا على محطات عدة، تتشخص دراميا في:

- حاتم
- مصطفى
- سيد

وكأن قانون الحكي يقتضي لملمة ما يمكن تسميته بأدلة/علامات نصية/جمالية تشارك في تكوين رؤية/موقف في ظل وضع سمته الانسياب السببي/العضوي للأحداث في وعي هذه الأنا من خلال آلية استرجاع تبحث عن تماس مع بعض عناصر الماضي تارة..وتارة ثانية عبر علاقات تفاعلية تربط هذا الوعي الفردي بشخصيات أخرى في دائرة العالم الآني المحيط..

وفي ظل هذا النسق الرحلي نلمح إشارات تاريخية كاشفة عن بعض الملامح المشكلة لهوية المرحلة التي يصافحها السارد بفنه..فمن سيد الذي فقد رزقه اليومي بعد غلق البورصة وقرارات التأميم الاشتراكية يتطور الحدث من خلال فواعل جمعية تصنعه، **ويمكن النظر إلى هذا التطور في إطار متوالية درامية متعددة الشخصيات متنوعة الأفعال:**

- حديث سيد مع الأنا طلبا لوظيفة في حضور بائع السجائر مصطفى (مشهد احتياج أول).

---

1 - من منظور نفسي يمكن القول: إن هذه الحالة المرنة (الديناميكية) ترتبط بشكل وثيق بهذه المنظمة النفسية المسماة بالأنا؛ إذ هي المعنية بالاتصال المباشر بالعالم الخارجي إذا قورنت بمنطقة الهو التي لا تجمعها بذاك الخارج علاقة مباشرة سمتها الوضوح..ويبدأ الأنا عمله من الإدراك الحسي الشعوري، ثم يوسع نطاقه ويمده إلى طبقات أعمق فأعمق من الهو..وتنحصر وظيفته النفسية من الارتقاء بالعمليات التي تجري في الهو الذي فيه تعمل الغرائز العضوية عملها..

انظر: سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، ص104، 105، 106، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

2 - بهاء طاهر، قالت ضحى، ص43، 44.

3 - السابق، ص47.

4 - السابق، ص48، 49.

- الحضور الذهني لحاتم في دائرة وعي البطل وما يترتب عليه من تداع للخواطر (مشهد مونولوجي/حياة فردية خاصة للذات).
- رحيل الأنا إلى حاتم (مشهد لقاء/حياة ديالوجية تفاعلية).

كأننا أمام مركبات إضافية ذات هيئة جمالية يمكن أن نحدها بـ:

- حديث سيد مع الأنا.
- تذكر الأنا لحاتم.
- رحيل هذه الأنا إلى حاتم ولقاؤها به.

وتتيح هذه النظرة التعامل مع شخصيات السرد - بصفة عامة - وفي داخل هذا العالم الفني على وجه الخصوص في إطار محددات زئبقية الطابع تنكمش وتتمدد وربما تختفي بعد حين، بناء على ما يخدم منظور رؤية الراوي..كما هو الحال على سبيل المثال بالنسبة إلى شخصية مصطفى التي اختفت تماما من فضاء السرد بعد أن أدت دورها في ذاك اللقاء الثلاثي: الأنا/سيد/مصطفى بائع السجائر..ربما لأن الأنا القاصة كانت تريد لهذه الشخصية ارتداء ثياب رمزي معين في عين المتلقي يداعب وعيه أثناء رحلة الحكاية..

فتجربة سيد التي تقترب من فضاء الأنا تعتمد على مرحلتين بارزتين:

- مرحلة ما يشبه التسول في جو رأسمالي يتصاغر فيه إلى حد بعيد حضور سيد وأمثاله..
- مرحلة اندماج مع نظام يقوم على أيدولوجيا مغايرة/ المد الاشتراكي الناصري..(ساع في إحدى المصالح الحكومية)..

وعن الموظف (الأنا المتكلمة) فإن بعض مفردات تجربة سيد تنقله وتقربه من ماض قد خلا، لكنه أعاد تشييد بنائه بما يناسب واقعا جديدا متحولا، يتشخص هذا الماضي في حاتم وعلاقته بالأنا..وبواسطة مستويات السرد الثلاثة: المونولوج/الديالوج/الرواية بضمير الغائب يتقدم حاتم أمام سياق الاستقبال متدثرا برؤية براجماتية/نفعية لعالم يتفاعل معه بآليات مرنة تحقق في النهاية حزمة من المصالح الفردية الخاصة..وقد اعتمدت الدراما في " قالت ضحى" على عدد من العلامات النصية ذات الصبغة التاريخية:

- التحاق حاتم بهيئة التحرير
- اتصاله بالاتحاد القومي، الذي أضحى فيما بعد الاتحاد الاشتراكي..

إذًا فنحن بصدد نموذج إنساني على استعداد للقيام بعملية إحلال وتجديد لمنظومته القيمية بما يلائم سياقه الجمعي المحيط، بغض النظر عن سلامة الأداء داخل هذا السياق من عدمها..ولعل مسار الحدث يضعنا أمام جدلية تجليها ثنائية (أنا وحاتم) ؛ فكلاهما يركب سفينة الزمن ويدخل العهد الجديد وفق حتمية قدرية يشترك فيها الجميع دون استثناء..لكن الأنا تبقى خارج المرحلة تعيش حالة من الانفصال عن بعض الأنماط الحاكمة لها يعكسها نفي درامي ينطوي على أزمة..إننا نجد هذه الأنا تكتفي من بعيد بمنطق المشاهدة غير المحايدة، يكشف عن هذا بجلاء هذا الحوار الديالوجي/الجدلي بين الطرفين الذي منه:" الأستاذ ينتظر دعوة على بطاقة ليشترك في خدمة البلد، قلت بشئ من الانفعال: هل نضحك على أنفسنا يا حاتم، ما دخل البلد في هذه الخطب والاجتماعات، من يرد أن يخدم البلد حقيقة يفعل شيئا محددا ولا يتكلم"..

إننا بصدد وعيين يتقاطعان مع زمنين:

- الأول: وعي حقيقي يتدثر بثياب من الصدق تمثله هذه الأنا.
- الثاني: وعي زائف يتعامل مع لعبة المرحلة بالقواعد التي يرتضيها بعض من يمثلونها في مواقع القيادة..**وكأن حاتم يعكس حاضرا معيبا في نظر ذات مازالت - بدرجة ما - تعيش حنينا إلى منظومة قيمية كانت حاضرة فكرا وسلوكا في ماضيها، وتنشد مستقبلا بملامح قد تم تشييدها في فضاء الحلم..وكأن هذه الأنا هي حاتم الماضي، بينما يشير حاتم إلى حاضر ساخر متنكر منقلب على الحلم الفردوسي الذي كان الماضي ينتظره أن يضحى واقعا ملموسا..إذًا فإن هذه الرؤية البراجماتية/النفعية للعالم المتشخصة فنيا في حاتم يأتي في مقابلها رؤية رومانسية حالمة ترفض هذا التفاعل المرن مع أداءات سلوكية ذات ظلال سلبية ترتبط بواقع متغير..**

وفي ضوء هذا التضاد الدرامي الذي يمكن أن ننعت به ثنائية (أنا وحاتم) بالنظر إلى انفصال الأول في مقابل اتصال الثاني تبدو إشارات نقدية إلى المرحلة تتجاوز حدود النص إلى الخارج نقرؤها في عنوان يحتاج

استقراء واستقصاء مفصلين من زوايا عدة: **الحقبة الناصرية بين الشعارات الكلامية والإجراءات العملية الملموسة على الأرض**.. لكن هل هذه النزعة التي يمكن وصفها بالصوفية من قبل الأنا تهيمن عليها دوافع مثالية محضة؟..إن البحث عن خبر لهذا الإنشاء سواء أكان بالإثبات أم بالنفي يقتضي توسيعًا وفق منظور كمي لدائرة رؤية الشخصية أو بتعمق رأسي يستدعي وقوفا مطولا في تفاصيل كل تجربة على حدة من تجاربها..ولا شك في أن هذه الحركة العرضية والطولية تضفي على الشخصية في تحليلها والحكم عليها طابعا مكانيا يوجب على من يقترب منه تحديد كل أبعاده..

وبالنظر إلى الأنا المتكلمة في عالم بهاء طاهر نجد أنها تنطلق من مسار أفقي في الغالب، وذلك عبر مستويات السرد الثلاثة الغالبة على طقس السرد: المونولوج/الديالوج/الرواية بضمير الغائب؛ فتارة تتحرك إلى الوراء لتستحضر من الماضي، ثم تعاود الرجوع إلى الحاضر..وهو ما يتطلب وقوفا تحليليا تأويليا على المستوى الرأسي مع هذه الحركة الأفقية للذات:

حوار الأنا مع ضحى: " سأقول لك يا ضحى الحقيقة التي لم أقلها لحاتم أو لأحد..رأينا ملوكا جددا وباشوات جدد يريدون أن يستولوا على البلد التي كنا مستعدين أن نفقد أنا وحاتم حياتنا من أجلها..وقررنا أن نقوم بمظاهرة كما كنا نفعل قبل الثورة لكي نطلب الحرية..وخرجت المظاهرة..وأضفنا أشياء جديدة: يسقط حكم البكباشية وهتافات من هذا النوع...جاءت العربات المدرعة والأحذية الغليظة السوداء تنهال على الأجساد...لماذا كان يشغلني خاطر صغير في تلك اللحظة أن يعرفوا أني موظف فأفصل من عملي وتجوع سعاد وتجوع سميرة وأتشرد أنا؟..أهو الرعب فقط؟..كان إلى جواري ضابط صغير..فأخذت ذلك الضابط..وهمست في أذنه: سأعترف لك الذين نظموا المظاهرة هم هذا وهذا..ومن بين من أشرت إليهم حاتم، فهمس الضابط في أذني لماذا تخون أصدقاءك؟..وحين بدءوا ضربي بعد ذلك لم أنطق ولم أعترف، ولكني لم أغفر لنفسي هذه اللحظة أبدا، ولم يعرف حاتم حتى الآن شيئا مما حدث..رأيت بعض أحلامنا تتحقق...ولكني قلت لا شأن لي بذلك لست كبيرا بما فيه الكفاية" (1)

إذًا فإن أحد الأسس التي ينطلق منها ذاك المكون الرومانسي الحاكم لهذه الأنا يسكن في منطقة العمق النفسي لها، إنه إحساس بخطيئة الخيانة..ولا شك في أن هذا الرصد الفني للأنا يقدم منظورًا متوازنًا في تقييمها من قبل المتلقي من جانب، وفي تقييمها هي لعالمها من جانب ثان؛ فمثالب سياقها الخارجي ليست هي وحدها المسئولة عن تلك الحالة الانسحابية التي ألمت بها؛ فبعض من الأنساق الفعلية الصادرة عنها تؤدي دورا مؤثرا في ظهور ذاك الفاعل السلبي الصانع لأزمتها، إنه فعل الخيانة الذي يصير بمثابة أيقونة درامية تفتح على عدد من المفردات التي لا تبدو بعيدة عن حال مرجعي يقبع خارج النص الفني:

- الخوف/الرعب من السلطة
- الخوف على الوظيفة؛ فهناك أسرة أنا مسئول عنها ويجب أن أحافظ على عملي الذي يتعيش الجميع من دخله، نموذجها في داخل الرواية " سميرة وسعاد".
- قد يدفع ذلك الخوف بتجلياته إلى الوقوع في منزلقات أخلاقية..تماما كما حدث من البطل تجاه رفاقه (حاتم وغيره..)..ولا شك في أن منطوق ذاك الراوي السيري الذي يقربه من أدب الاعترافات يجعل منه اختزالا فنيا، أو وفق أحد مصطلحات مبحث البيان في بلاغتنا العربية (المجاز المرسل ذو العلاقة الجزئية) لحالة تصطبغ بصبغة جمعية في عهد ترسخت فيه كثير من مبادئ النظام البوليسي في علاقته بالجبهة الداخلية..إن الأنا تقدم لنا عبر تفاصيل منظومة الحكاية إشارات رمزية لواقع خارجي في ظل طورين تاريخيين: قبل ثورة 1952م، بعد ثورة 1952م.

- ثنائية الذات والعالم ورومانسية الرؤية

إن هذه النزعة الصوفية المبنية على إيلام الذات وتطهيرها في ظل هذا الانفصال تأتي بالتوازي مع السعي الحثيث إلى التوحد بذات أنثوية، إنها ضحى؛ إذ يمكن القول: **إن هذه الرؤية الرومانسية للعالم القابع خارج دائرة الذات تعتمد نسقين وظيفيين ذوي طابع رحلي:**

- **الرحيل عن...**
- **الرحيل إلى...**

فحلم الذات الفردية شديد الخصوصية (اللقاء العاطفي بضحى) يشكل في التعامل التقييمي مع الأنا ملاذا نفسيا/فرصة مواتية لملء فجوات في المكون

1 - السابق، ص73، 74، 75.

الوجداني لها؛ ومن ثم فإن هذه الحالة الرومانسية للأنا تبدو أكثر سطوعا في ظل علاقة تفاعلية تجمعها بالمؤنث "ضحى"، يساعد على ذلك جوار مادي ملموس يتجلى في زمالة العمل..ولعل تلك الحالة تقدم تفسيرا له وجاهته: لماذا هذا الحضور الجمعي الذي بدا عليه الراوي السيري في مستهل الحكاية وظهر في التركيب "مكتبنا"...لكن هذه العاطفة/الحب قد مرت بموجات ارتفاع وهبوط بالنظر إلى قيثارة السرد التي قامت بتمثيلها دراميا عبر ثنائية (أنا وضحى) وفق إيقاع متفاوت لا يسير على وتيرة واحدة؛ إذ استحال ذاك الحب – على سبيل المثال - من حال الصمت – كان فقط مقصورا على التدفق في وعي الأنا المذكر، وضحى دون جهر – " فكرتُ جيدا في تلك الأيام أن أطلب نقلي من المكتب الميت؛ قلت ربما كان ابتعادي عن ضحى وسيلة لنسيان ذلك الحب الميئوس منه لإنهاء حيرة أن أظل معها ساعات في مكتب واحد بمفردنا، لا أستطيع أن أصارحها ولا أستطيع أن آمل في شئ ولا أن أعترف لأحد بهذا الحب غير المشروع" (1)

إلى معلن من الطرفين: " قلت: أحببتك من وقت طويل، فقالت: أعرف، لم أتعمد شيئا ولكني أحببتك، قالت دون أن تحول وجهها نحوي: أعرف كنت أرى وأعرف، هذا المساء اعترفت لنفسي أني أيضا أحبك، ثم مدت ذراعها وضمتني.." (2)

إن بناء السرد ينطوي على مفارقة يجليها أداء عدد من شخصياته؛ فمن سياق جمعي واقعي يسعى إلى صياغة حلم يمكنه أن يشمل عموم أفراده؛ بوصفه قاسما مشتركا يرتدي ثيابا ثوريا، تأتي بعض ذواته لتنسحب رمزيا من الالتحام بهذا الحلم مفضلة أن تستغرق نفسها - بدرجة كبيرة – في أحلام فردية تخصها هي وحدها؛ يشير إلى ذلك بوضوح النزعة الرومانسية للأنا في **انفصالها عن ذاك المؤنث الجمعي (الجماعة المصرية)** في بعدها المرجعي والسلطة الراعية لما تراه فردوسا تصبو إليه هذه الجماعة، **واتصالها بمؤنث فردي تسعى** إلى التوحد به دون أن تعبأ كثيرا بقانون يسكن خارج دائرة الحلم يحول دون ذلك..فضحى متزوجة من آخر/شكري..

إن ابتعاد الأنا النفسي قد جاء بموازاته رحيل مكاني إلى روما بمنحة هو وضحى..وقد هيأ هذا الرحيل المادي للأنا حظوظا أوفر: كمية وكيفية لهذا الاقتراب ذي الصبغة الصوفية مع المؤنث: "..كان ذلك المعهد شركة كبيرة لمعدات المكاتب...اكتشفنا أنه قريب من الفندق..وقالت ضحى هذا حسن سنوفر على الأقل ثمن المواصلات، قلتُ سأقضي معك وقتا أطول كل صباح ونحن نمشي إلى هناك.." (3)

وفي عمق هذا المُناخ الرومانسي تستحيل ضحى في خاطر الأنا إلى حضور مميز يلتقي بعالم سحري/أسطوري في ظل تدفق الخواطر في حيز الوعي: " سألت نفسي ما سر غرام ضحى بالأطلال؟ أفهم أن يهوى الإنسان الآثار، أن يعيش الماضي ويحييه في داخله.. ولكن عشق ضحى للآثار كان شيئا آخر، لو طاوعتها لقضينا الأيام كلها نتنقل بين المعابد الرومانية والمقابر العتيقة...نعم كيف لا أرى يا ضحى..وتقولين بصوت خفيض: هل رأيت يا فاوست؟ هذه الدنيا نغم لا عراك، عشق لا تمرد، فسلم لا تفكر. نعم يا ضحى، هأنذا أتنور بحبك وأنتِ في داخلي ومعي، ولكنك حين تبتعدين أخاف...هل أنتَ ذلك الوجه الذي عرفته ليلتها في المعبد الروماني؟...وتسألني ألا تعرفني؟...فأقوم وأريد أن أحتضنك مرة أخرى...وتكررين ذلك السؤال بنبرة مستغربة..ألا تعرفني؟...**وتقولين ببساطة ألست زوجتك وأمك وأختك؟**...تعال اجلس بجانبي، وتفسحين لي مكانا بجانبك...تنظر إليَّ وكأنها لا تراني، وإنما ترى ورائي وابتسامة خفيفة على شفتها وهي تقول: **إيسيت التي يقولون عنها إيزيس**...وأنا أدفن رأسي في صدرها...مسحت بيدها على شعري..ثم قالت بصوت خافت: **لا تبتئس سأجمع أشلاءك من جديد وستكتمل**، فقلت هامسا دون أن أتحرك من مكاني: لا يا إيسيت لستُ أوسير..**فرفعت هي رأسي قليلا وكررت في يقين سأجمع أشلاءك من جديد وستكتمل**"(4)

- تقاطع الخطابات في "قالت ضحى"

إن هذا المستوى في حكاية الحدث يقف بنا أمام نقطة تتزاور عندها خطابات ثلاثة:

– فنية هي الطافية على السطح أمام العيون المجردة

1 - السابق، ص40.

2 - السابق، ص54.

3 - السابق، ص56.

4 - السابق، ص64، 65، 66، 70.

– مرجعية واقعية تستقر خارج النص
– أسطورية

فحتى هذه اللحظة من عمر السرد كان وعي القراءة على موعد مع الخطابين: الأول والثاني، لكن المؤنث "ضحى" يلج بنا فضاء جديدا سحري الطابع تدخل فيه هذه الأنثى نسقا تشبيها دراميا يتحدد لغويا في: أنا إنيسيت/إيزيس..ثم ترتقي مع المخيلة القاصة لتصل إلى ما يمكن تسميته بالبناء الاستعاري الدرامي الذي يصير فيه المشبه هو عين المشبه به، يسطع ذلك جماليا في خطاب المؤنث المتدفق في وعي هذه الأنا "..سأجمع أشلاءك وستكتمل من جديد" [1]..إننا بصدد رؤية أسطورية يحتضنها الإطار الرومانسي للأنا المتكلم الذي يمارس علاقات تفاعلية مع العالم المحيط بمباركة من بناء مهلهل غير مترابط تعبر عنه هذه الحالة الانسحابية التي تتطور متمددةً لتتحول إلى ما يشبه السُكر بمنظور مجازي..حتى بعد أن انتهى رباطهما بشكل مادي "..نحن انتهينا ألا تفهم؟ ظهر شبح واختفى فما أهمية ذلك؟ نحن نلعب الطاولة...ونذهب إلى نشوة في المقابر" [2]

إن بهاء طاهر خريج قسم التاريخ بكلية الآداب يلقي بظلال على تلك الأرض الفنية؛ فكانت ضحى مطية جمالية يُسقط عليها ومن خلالها أثقالا فكرية يسعى إلى توظيفها بلا شك في خدمة رؤى محددة..إن الأنا التي تعيش اغترابا في عالمها لهي بحاجة ماسة إلى الاكتمال؛ تبحث عن نفسها بناءً على حركة من (الهو) الغائب الذي ينشد أنا حاضرا متحققا وفق ما يأمر به حلمه؛

لذا نجد هذا الرحيل الصوفي الرومانسي يتطور إلى ما يمكن تسميته الوهم المطلوب؛ فهاهو ذا أوزوريس/المقتول/الضحية في الأسطورة الفرعونية القديمة يعاد إنتاجه دراميا ليكون هذا البطل الناطق الذي يكابد أزمة تتخذ مظاهر عدة من خلال شخصيات عالم السرد:

– واقع جمعي: لا يعبر في عهد جديد عن كل متطلبات الحلم الذي سبق ثورة يوليو 1952م، حتى البعض القليل الذي يصادف أرضا تتلقفه في حقبة الخمسينيات والستينيات يتعرض للعطب على يد منتفعين يغلبون مصالح خاصة على حساب المجموع..نلمح ذلك في **سلوك سيد الذي يسعى ببراءة وتواضع فكر إلى محاربة الفساد** [3]

– الحضور السلبي لسلطان بك وكيل الوزارة [4]

– انحرافات عبد المجيد زوج الأخت سميرة [5]

– حديث جاتم نفسه عن المثالب بلغة الساخر اليائس [6]

– على المستوى السياسي بعض الممارسات الخاطئة للسلطة التي أفضت إلى نتائج نستطيع أن ننعتها بالكارثية..يظهر ذلك في الإشارات الفنية إلى حرب اليمن وما شابها من تجاوزات.. [7]

فكأن "ضحى" فاعلة هذه الصيغة للماضي في العنوان "قالت.." هي المفترض أن تنهض بهذا الدور الخطير: لملمة أشلاء البطل، بالتزامن مع دور أكبر وأشمل في لملمة أشلاء وطن يعيش حالة من الانفصال أو لو شئنا قلنا وعيا زائفا يتجلى بوضوح في ذلك المشهد الحواري الجامع بين سيد والأنا: "..أنا لا أكتب تقارير يا أستاذ: أنا لست جاسوسا كما قلت لي مرة، أنا أقول علنا، ولكن لماذا وما الغرض من ذلك كله؟ الدولة تتظاهر بأنها تريد وهي لا تريد والشعب يتظاهر بأنه يريد وهو لا يريد؛ فماذا يمكن أن يفعل عبد الناصر؟ وماذا يمكن أن أفعل أنا الصغير؟" [8]

---

1 - يعكس النظام الفني الذي يسير عليه الحدث وشخصياته من هذه الزاوية تلك الحالة الأسطورية - التي يمكن النظر إليها بوصفها قانونا عاما – التي تتعامل مع الأنوثة على أنها عالم فوق العالم قد يملكه ولا يستطيع هذا المملوك أن يحيط بأبعاده..لذا فقد سعت الذات الراوية عبر هذا التقاطع مع ما هو أسطوري إلى منح دلالة مضافة إلى رمزية المؤنث "ضحى" تجعل حضوره في أفق الرؤية الخاص بالمذكر الذي هو جزء من العالم المملوك يتجاوز فضاءه الحسي المباشر..ولا شك في أن هذه الصياغة الفنية للمرأة تجادل أسطوريا آخر له ظلالا تقترب به إلى حد ليس بالقليل من الحقيقة والتاريخ، إنه الذي يتعامل مع الأنثى/حواء بوصفها جزءا (الضلع الأيسر) من كل هو الرجل (آدم) قد خرجت منه؛ ومن ثم فهو يملكها..

انظر: د.مصطفى ناصف، النقد العربي: نحو نظرية ثانية، الفصل الخاص بالبحث عن أسطورة الجماعة، من ص147 إلى ص149، عدد: 255، 1420هـ، 2000م، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

2 - بهاء طاهر، قالت ضحى، ص102.

3 - انظر: السابق، ص96، 97، 98.

4 - انظر: السابق، من ص104 إلى ص107.

5 - انظر: السابق، من ص116 إلى ص119.

6 - انظر: السابق، من ص120 إلى ص122.

7 - انظر: السابق، ص96، 97.

8 - السابق، ص120.

- رمزية المؤنث في عالم الفن

إن ضحى في جوهرها الفني أيقونة/تشخيص جمالي يجسد حياةً بهوية مأزومة، يعبر عنها في عالم بهاء طاهر فواعل عديدة تتقاطع وتتضافر بأدوارها لترسم هذا الوجه المعيب، يبدو هذا جليا في ذاك المشترك الدرامي (الفعل: قال) الذي يعكس أداء الشخصيات بنوعيه: الملفوظ وغير الملفوظ:

- قلتُ أنا
- قال مصطفى
- قال سيد
- قال حاتم
- قال سلطان بك
- قال عبد المجيد
- قالت سميرة
- قال آخرون داخل النص السردي..
- قال آخرون خارج النص السردي..

من هنا يمكن القول: إن ضحى بمثابة نحت درامي – إذا أفدنا من هذا المصطلح في حقل الدراسات اللغوية – ففي حضورها الرمزي تعانق وتضافر بين فواعل شخصية عديدة جميعها ينضوي تحت هذا المؤنث ويسكن إليه..[1]

وبموازاة هذا الفعل المؤسس للحدث "قال.." يهيمن على الفضاء الروائي في عمومه جو انفعالي يعتمد على السخرية التي تنطوي بطبيعتها على خطابين: معلن غير مقصود يحيل إلى وعي زائف يغيب عنه الصدق والاقتناع الذاتي ومن ثم السعي المخلص إلى الإقناع به..ومضمر يمثل حالة لم تستطع الذات التوحد معها؛ فهجرتها طواعية أو اضطرارا أو استسلاما؛ لذا كانت الوظيفة (ضَحِكْ) هي الأخرى مشتركا تتقاطع عنده جُل شخصيات هذا العالم الفني؛ وهو ما يستدعي الجزم بأن جملة العنوان تتعانق مع محذوف حالي تقديره: ساخرةً (قالت ضحى ساخرةً..)

إن جدلية العلاقة بين الجماعة والفرد تطرح نفسها بالوقوف عند المفعول به الناقص في العنوان والمنوط بجسد الرواية أن يقدم تفسيرا معبرًا؛ فتأسيسًا على فرضية أن تفاصيل عالم "قالت ضحى" تمثل مجازا مرسلا دراميا ذا علاقة كلية؛ إذ أطلقنا الكل (الرواية في مجملها) وأردنا الجزء "..سأجمع أشلاءك وستكتمل من جديد" يمكننا القول: إن بحث الأنا عن نفسها وتوحدها بها يساوي في النهاية تحقق الجماعة؛ فإذا كان الأنا وحاتم وسيد وضحى..وآخرون يعانون أزمة انفصال عن الحلم؛ فمن الطبيعي أن يلقي ذلك بظلال قاتمة على بنيان الجماعة الذي يسكنه الأفراد...

إن هذا المنطوق للمؤنث ضحى "..سأجمع أشلاءك وستكتمل من جديد" يعد بمثابة إجابة صحيحة لسؤال ينشد اختيارا من متعدد: ماذا قالت ضحى؟..لذا يمكن القول عن هذا المنطوق: إنه الخلية النصية/البذرة التي يتخلق منها هيكل ذاك العالم الفني..وهي بذرة ليست ببعيدة عن بهاء طاهر المؤرخ..الذي نلمح وجهًا ثانيًا له في داخل منجزه السردي، ألا وهو وجه المترجم عندما يصادفنا ذاك الحديث عن فاوست ذلك الرمز الآتي من الثقافة والأدب العالميين [2]..ولا شك في أن حضوره يأتي مبررا – إلى حد كبير- عندما نجد ذوات فاعلة، مثل: حاتم تتخلى عن كثير من مبادئ منظومتها القيمية ذات الصبغة المثالية من أجل مكاسب شخصية في منهجية ماكيافيللية واضحة لا تعنّي نفسها بالبحث في شرف وسائلها وهي تشبع شهواتها..بل إن هذه الصورة الذهنية الصافية لضحى التي وصلت إلى حد كونها إيسيت/إيزيس تتلوث هي الأخرى بما يشبه السكر المجازي أو الانتحار المعنوي على الأقل في مدار رؤية البطل، يفضح ذلك على سبيل المثال حوار سيد مع الأنا: "قال سيد بشئ من الحيرة: ولكن ألا يقول الرئيس في كل خطبة: إننا يجب أن نحارب الفساد؟..أنا أعرف كل شئ وأعرف كل ما يفعله سلطان بك والهانم التي كانت تجلس معك، الرشاوي التي تقبضها والنسبة التي كانت تدفعها لسلطان بك، الشيكات المزورة.." [3]

1- 1 - لهذه المصطلح جذور في اللغويات العربية التراثية منذ الخليل بن أحمد الذي أشار إليه بوصفه حالة اشتقاقية عندما نأخذ كلمة من كلمتين متعاقبتين ونشتق فعلا منهما..وعندما نعمد إلى كلمتين أو جملة فننزع من مجموع حروف كلماتها كلمة فذة تدل على ما كانت تدل عليه الجملة نفسها..

انظر: ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا)، الصاحبي في فقه اللغة، ص159، مكتبة المشكاة الإسلامية الإلكترونية، www.almeshkat.net

2 - انظر: الموسوعة العالمية الحرة، www.wikepedia.org

3 - بهاء طاهر، قالت ضحى، ص107.

إن إيسيت عند بهاء طاهر ليست ملائكية الحضور بشكل مطلق، بل ترتدي ثوبا إنسانيا، الإيمان للمتدثر به يزيد وينقص، ولأنها ليست كذلك فلا ننتظر منها وهي على هذه الحال أن تلد في القريب حورس المخلص صانع المستقبل الفردوسي..لذا فإن الإحساس باليأس سمة يصل إليها ذلك العالم كلما اقترينا من الخواتيم..ومن ثم فإن القناعة الدلالية التي يصل إليها المتلقي **(قالت ضحى ساخرةً: سأجمع أشلاءك وستكتمل من جديد)** ما هي إلا امتداد لهذه الحالة الانفصالية التي تعيشها الشخصيات ممزقة بين بنيتين: سطحية، وعميقة..إن هذه السخرية تعني أنه على الرغم من الوضعية الأسطورية التي عليها المؤنث "ضحى" فإنها ليست مؤهلة بما يكفي، وحتى هذا الحين الزمني الذي يعبر عنه الفن لإزالة مظاهر هذه الأزمة الاغترابية ذات الصبغة الجمعية التي ترمز إلى ما هو حاصل واقعًا...

وتأسيسًا على ذلك نلمح "حاتم" على سبيل المثال في لحظة صدق يحياها تكشف عن وجه حقيقي يسكنه، لكنه يتوارى خلف غبار واقعي يعكر صفو الرؤية في أحيان ليست بالقليلة: " قام حاتم..وراح يتكلم..اكتشفتُ أن الظلم لا يبيد؛ يعدون الناس بالعدل وبالعصر الذهبي..يقطعون رأس الحية، ولكن سواء كان هذا الرأس اسمه: لويس السادس عشر، أو فاروق الأول، أو نوري السعيد فإن جسم الحية على عكس الشائع لا يموت، يظل هناك تحت الأرض يتخفى يلد عشرين رأسا بدلا من الرأس الواحد الذي ضاع، ثم يطلع من جديد، واحد من هذه الرءوس اسمه حماية الثورة من أعدائها..ورأس آخر اسمه الاستقرار، وباسم الاستقرار يجب أن يعود كل شئ كما كان قبل الثورة ذاتها...وفي هذه الظروف يصبح لطالب العدل اسم جديد، يصبح يساريا أو يمينيا أو كافرا أو عدوا للشعب حسب الظروف" [1]

من هذا المونولوج الدرامي (one man show) يمكن قراءة واقع الثورة المصرية في نسختها الثانية (يناير:2011م) عبر قناعة فنية توفرها الذات القاصة في "قالت ضحى" مفادها أن حياة الجماعة الإنسانية عموما يتسلط عليها حتمية الدفع الإنساني؛ فكل رؤية مهما كانت تحظى بقدر من المثالية ستُقابل برؤية مضادة تمتلك من أسباب القوة ما يجعلها دائما في حالة نشاط يحول دون استحالة هذا المثالي إلى واقع كلي ملموس؛ وهو ما يرسخ لفكرة الكبد التي خُلق فيها ذاك العنصر البشري "لقد خلقنا الإنسان في كبد"[2]..

- **بنية النهاية ودائرية عالم السرد**

إن ضحى عند بهاء طاهر تفتح نوافذها على أفق حياتي ينطوي على صيغ نهاية مفتوحة لا تصل إلى إشباع وتوحد بالغاية المتمناة التي إن حصلت فلا تعدو أن تكون مؤقتة مرحلية تؤشر لبداية جديدة ورحلة حياتية لن تكون أبدا بمأمن من مواطن أزمة هي يقين/حقيقة لا مجال لتجاهلها..المهم مدى استعداد الذات ورغبتها وقدرتها على مواجهة تلك المواطن متى ظهرت وبدأت تعمل عملها..

هنا يقدم الأنا البطل رد فعل يكشف عن رؤية اغترابية للعالم شديدة الوطأة على نفس الذات، وتسطع في سمائها بوضوح هذه الحالة الرومانسية التي تدفع بالمتلبس بها إلى خارج دائرة الواقع في ضوء ما يمكن تسميته (بنية حذف ذهنية/نفسية) تتجلى جماليا فيما يمارسه البطل من أفعال تنعكس في مراياها درجة عالية من الإحباط والإحساس بالعدمية تدفع باتجاه ما يشبه الانتحار المعنوي الذي تفصح عنه حياة هذه الذات في مرحلةٍ ما كان فيها قتل الوقت مع صُحبة سوء..وعلى المقهى مظهرا من مظاهر المواجهة السلبية من قبل الأنا تجاه تلك الحالة السلبية [3]..لكن هذا اللون من رد الفعل ربما يجد له تفسيرا في سياق آخر كذلك الذي جمعه بحاتم: " أنا أعرف يا حاتم أن طلب العدل مرض، ولكنه المرض الوحيد الذي لا يصيب

---

1 - السابق، ص122

2 - سورة البلد، الآية: 4

3 - في إطار هذا المنظور متنوع التجليات للرومانسية في عالم بهاء طاهر الفني يتبين أن هذا المتنوع في ظهوره بحكم تعدد الشخصيات المتدثرة به في داخل هذا البناء الروائي يصب في النهاية في وعاء فكرة بعينها يبدو أنها مقصودة إلى حد بعيد، يكشف عنها هذا المركب الوصفي (الرومانسية السلبية/ الرومانسية البائسة) التي يغذيها دراميا هذه الحالة الاستسلامية لشخصيات محورية في عالم الحكاية، ويؤكدها كذلك فعل الضحك الذي يحظى بحضور متواصل (البنية التكرارية للفعل) في معظم أركان هذا العالم..

-انظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، ص156، 157، عدد 110، 1407هـ، 1987م، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

الحيوانات، كل ما في الأمر أننا أنا وأنت شفينا من هذا المرض فأصبحنا نرى أعراضه على الآخرين" [1]

إن هناك مفارقة تكمن في تلك القناعة/الأزمة التي تصل إليها الذات بعد نتاج تجارب وتراكم خبرات (طلب العدل مرض)..إن الشعور بالعزلة اجتماعيا ينعكس نفسيا على بنيان هذه الذات التي تندفع إلى الحركة اضطرارا أو استسلاما في إطار وعيين نقيضين، الأول: حقيقي، والثاني: زائف؛ وهو ما يتأكد دراميا بالنظر إلى الصيغة الفنية لشخصية حاتم بإزاء هذه الأنا.. وكأن مستوى الرواية يضع أمام النظر المتأمل خيارين كلاهما صعب: إما أن أكون (حاتم).. وإما أن أكون هذه الأنا..وكأن عالم الفن بلسان الحال ينشد طريقا ثالثا خارج النص السردي تنهض به ذوات أخرى بعيدا عن هذين النموذجين، ولا شك في أن هذه الغاية تضفي على مستوى الرواية ذاته طابعا رومانسيا حالما يؤكد على مسافة تفصل بالفعل بينه وبين فضاء الشخصيات المقدم لها ويضعنا على أعتاب نتيجة مفادها أن هناك مناظير رؤية متعددة ومتداخلة ومتشابكة تنازع وعي الأديب قبل تجربة الكتابة وفي أثنائها، وليست بالضرورة جميعها يكون منطلقا مما يؤمن به هو، بل ربما يأتي أحدها أو بعضها من دائرة عالمه المحيط متعلقا بأفراد أو كيانات فكرية تنادي بها (أحزاب/حركات سياسية على سبيل المثال)، لكنه في نهاية المطاف يحرص على توسيع دائرة الرؤية عندما يقوم بتشكيلها وإسكانها فنا في داخل ذاك الفضاء الجمالي..وهي آلية بلا ريب تتمتع بجاذبية وقدرة على استقطاب أكبر قطاع ممكن من المستقبلين..

إذًا فإننا بصدد ما يمكن تسميته بطابع دائري يسم عالمنا وحياة الإنسان فيه يشهد تقاطع النهايات مع البدايات: "جلستُ على أحد المقعدين أمام المكتب فجلستُ قبالتها..لكن فجأة إذ أجلس أمامها شاردا..مخدرا بحبها الذي لا يبيد..أهتف لماذا يا ضحى؟ لماذا كانت السرقة؟ ولماذا كان وقر القمار والفساد؟ ولماذا تركتني فجأة؟..لم أكن فاوست شريرا جدا كما اعتدت أن تقولي لي ولا كنتِ أنت البريئة الكاملة..وكانت أسئلتي تخرج متدافعة لا تنتظر جوابا...راحت ضحى تتلفت حولها ثم قالت بما يشبه الهمس..أعرف أن أخاها الشرير يقهرها فتسقط في الأرض..ولكنها تبحث في التيه عن أوسير..حين تضل الطريق إليه تصبح هي أيضا أشلاء مبعثرة، ولكنها عندما تجد أوسير تتجنح من جديد..إيسيت رحلت لكنها ستعود وبرز جزء صغير من قرص الشمس" [2]

إن الحدث الروائي قد بدأ رحلته في المكتب وهاهو ذا ينتهي إليه وفيه؛ في البدء كان (أنا وضحى)..وفي المنتهى كذلك (أنا وضحى)..لكن ما يشبه عوامل التعرية قد فعلت فعلها في الاثنين معا، فكانت حتمية رفع الأغطية وانكشاف الحجب ليتجلى بعض المخبوء بمثابة كأس قد ذاق منه الاثنان معا؛ إن ضحى عند بهاء طاهر بتجلياتها الفنية والواقعية والأسطورية التي تُخفي تحت عباءتها جُل شخوص الرواية التي تمتزج معا في عجينة صلصالية واحدة قد تخلق منها ذاك الكائن شديد الرمزية شديد الكثافة لهي بمثابة نحت درامي لسياق حياتي في منطقة العقدة/الأزمة/المأزق الحضاري..لقد انطلق هذا السياق من محطة بداية وفي رحلة المسير يتدثر بأحلام غايات ينشد بها تحققه/تماسكه/يزيل بها مظاهر بعثرته وتفككه..لكن هذه العقدة تطول/تتسع ليكون ذلك امتحانا قويا لأصحاب النوايا/ المصلحين/ المالكين أدوات المواجهة..في أفران واقعية ينصهر فيها الجميع لتخرج منها أعواد عبقرية صُلبة بإمكانها إضاءة مصابيح في جنبات مظلمة؛ لذا فإن حالة اليأس الشعورية البادية التي تزداد وضوحا في الخواتيم ليست كلية وليست مطلقة؛ فتفاديا للمسير الذهني والنفسي في طرق مغلقة مسدودة قد تودي إلى انتحار معنوي وربما مادي تفتح الذات الراوية جزئيًا في منطقة الختام طريقًا مضيئًا بالقطع سيجد السائرين فيه، في لحظة نهاية قلقة متوترة، ليست تطهيرا يفضي إلى سكون لا ترغبه تلك الذات "إيسيت رحلت، لكنها ستعود..وبرز جزء صغير من قرص الشمس"..

تعليق ختامي

بناء على هذه المعالجة التطبيقية يتبين الآتي:

- حكاية الواقع ببعديه الفردي والجمعي فنًا ينطوي على رؤى متعددة ليست بالضرورة أن تكون جميعها ملكًا خالصًا لقناعات الكاتب.
- ضحى في عالم بهاء طاهر أيقونة جمالية تفتح على حياة تتجاوز حدود الراهن الزماني والمكاني..

1 - بهاء طاهر، قالت ضحى، 122.

2 - السابق، ص127.

- حضور المؤنث في هذه الرواية يكشف عن رؤية رومانسية يمكن القول: إنها تميز عالم الفن بصفة عامة الذي يرحل عن السياق الجمعي ليشاهده من بعيد مغازلا له على طريقة خاصة ترتفع فوق الدلالة المباشرة للملفوظ غزل.

- حضور الأسطورة في هذا العالم الفني يعد بمثابة الهيكل الذي به يتشكل جسده

- إيزيس وأوزوريس، وفاوست علامتان يكشفان عن بهاء طاهر المؤرخ والمترجم في سياق الواقع.

- الضحك فعل درامي منتشر في جنبات هذا الفضاء ليعكس حالة انفعالية تنطوي على سخرية..

- تعكس هذه السخرية حالة أزمة وانفصال عن الحلم الذي بفضله تتحرك الذات من منطقة الهو الغائب..إلى الأنا الحاضر المتحقق..

- الغربة في " قالت ضحى" حالة فردية وجمعية لها مرجعية في حركة الجماعة في مسار التاريخ..

- الحدث الروائي منتج تمت صياغته عبر مستويات سردية عدة: المونولوج، الديالوج، الرواية بضمير الغائب..

- يقدم الفن نفسه أمام جمهوره - في الغالب - من مساحة قلقة/عقدة بين لحظة بداية تم مغادرتها..ونقطة نهاية لا تأتي وفق مراد الذات..

- بنية النهاية في " قالت ضحى" من النوع المفتوح الذي يشجع على مزيد من الحركة، فالتطهير والإشباع اللذان ينشدهما المتلقي لا يُتاح له تحصيلهما؛ لذا يصير لزاما عليه إنجاز رحلات وهو مشبع بإحساس الفقد المقصود هذا؛ كي يتمكن من نفي ما هو قائم مسيطر على المكون الذهني والعاطفي الخاص به..

- في ضوء هذا المثال الفني عند بهاء طاهر يتضح أن عالم الفن في مجمله ليس إلا نافذة تفتح على واقع حياة من خلال آلية للرصد والوصف دون أن يقدم ما يمكن تسميته بمشاريع للحل يمكن أن نلمسها ونسعى إلى تنفيذها...

- يمثل المؤنث "ضحى" مرادفا فنيا ذا أوجه عدة:

- أسطوري فرعوني: يحيل إلى إيزيس في الأسطورة المصرية القديمة.

- تراثي عربي: يحيل إلى القاصة شهرزاد في ثقافتنا العربية.

- أسطوري عالمي: يشير إلى الوجه القبيح للحياة الذي يمثله فاوست في الأدب الألماني وانتشاره في الأدب العالمي، ويمكن تلخيص رمزيته في هذا التركيب اللغوي "الصفقة مع الشيطان".

- تاريخي حديث: يحيل إلى الجماعة المصرية في داخل إطار زماني ومكاني تعبر عنه الحقبة الناصرية على وجه التحديد.

- إنساني عام: يحيل إلى فكرة الحياة ذاتها والوضعية القلقة المأزومة للذات في إطار هذه الفكرة، وما تحظى به تلك الوضعية من حضور مستمر لا يزول بشكل مطلق..

- في ظل هذا المنطلق الرومانسي في سرد بهاء طاهر يمكن القول: إن الرومانسية - بصفة عامة - تتميز بطابع رحلي يتجلى في:

- رحيل جمالي: يشترك فيه كل منتم بإبداعه الذي يهواه إلى عالم الفن؛ إذ يعني خروجًا من حالة معينة إلى أخرى تتدثر بثوب محدد يعبر عن النوع الفني الذي يمثله.

- رحيل ذهني ونفسي: يعني بدرجة كبيرة قدرًا من الانفصال عن معطيات فكرية تهيمن على الوعي بشقيه الفردي والجمعي في سياق زماني محدد.. وبموازاة هذا الرحيل يمكن القول: إن كل عمل فني أيا كان الشكل الذي ينتمي إليه يحمل في طياته صبغة رومانسية بحكم حالة الابتعاد هذه التي تفرض على صاحبها شيئًا من التجرد والانسلاخ بغية الاقتراب مما يمكن تسميته (نظر صاف) ينشد تخلصا من وحالة ضبابية تتولد نتيجة تفاعلات تنشأ بين الفرد والجماعة - غالبا - في سياق الواقع..

- رحيل زماني: فبالنظر إلى "قالت ضحى" نجدها قد صدرت في العام 1985م؛ ومن ثم فإن الطابع الرحلي لرومانسية بهاء طاهر يقول: إنه يتعامل مع الحقبة الناصرية في الخمسينيات والستينيات بعد أن ولجت كتاب التاريخ، الذي يعيد هو إنتاجه وفق رؤية جمالية شديدة الخصوصية تنتمي إلى عالم السرد الروائي..إذًا فإن ضحى تعد بمثابة مرآة درامية عاكسة للاثنين معًا: المرئي من الحياة والعالم بامتداداته التي تبدأ من نقطة تمثلها الذات المفردة ثم تتسع تدريجيا في شكل دوائر محلية وعالمية وإنسانية..و طريقة رؤيته عبر هذا السياق المميز (الفن)..

- قائمة المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم

2- بهاء طاهر، قالت ضحى، عدد 444، ربيع ثان، 1406هـ، ديسمبر 1985م، روايات الهلال، القاهرة.

3- د.تمام حسان، اللغة العربية ومبناها، الطبعة الثالثة، 1418هـ، 1998م، عالم الكتب، القاهرة.

4- رولان بارت وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، الطبعة الأولى، 1993م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

5- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، عدد 110، 1407هـ، 1987م، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

6- سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

7- د.سيد محمد قطب وآخرون، الجيولوجيا الثقافية للعلامة الروائية، الطبعة الأولى، 1432هـ، 2012م، مكتبة الآداب، القاهرة.

8- د.عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، الطبعة الأولى، 1990م، دار الطليعة للطباعة، بيروت.

9- ابن فارس (أبو الحسين: أحمد بن فارس بن زكريا)، الصاحبي في فقه اللغة، مكتبة المشكاة الإسلامية الإلكترونية، www.almeshkat.net.

10- د.فريد عوض حيدر، علم الدلالة: دراسة نظرية وتطبيقية، طبعة 1426هـ، 2005م، مكتبة الآداب، القاهرة.

11- محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، الطبعة الأولى، 1991م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

12- د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الطبعة الأولى، 1994م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

13- د.مصطفى ناصف، النقد العربي: نحو نظرية ثانية، عدد 255، 1420هـ، 2000م، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

14- الموسوعة العالمية الحرة على شبكة المعلومات الدولية، www.wikipedia.org

الصورة المعمارية
في الأعمال الروائية لحميد لحمداني

د. رضوان الخياطي
كلية الآداب ظهر المهراز - فاس

مقدمة:

ارتبطت الفنون التعبيرية بالمعمار منذ القدم، وتوطدت هذه العلاقة بشكل وثيق في القرن التاسع عشر نظرا لاتساع رقعة العمران وازدهار الفنون ولاسيما الفن الروائي؛ ففي هذا العصر برزت مجموعة من الروائيين استفادت من المواضيع الفكرية والأشكال الهندسية، والأسس الجمالية، والعناصر البنائية في تشييد عالمها الروائي. وفي هذا الصدد، أورد فليب همون في كتابه "الأدب والمعمار في القرن التاسع عشر" عدة نماذج لروائيين تأثروا بالهندسة الرائجة في عصرهم، حتى « غدت أعمال البعض مجرد نقل بواسطة السرد لبروتوكولات تشييد واستعمال البنايات »[1].

وقد تعاون بعض المهندسين مع روائيين في تأليف أعمال سردية وفق أعراف وأسس الفن المعماري؛ وخير مثال على هذا التعاون بين العالم والروائي الأعمال المشتركة بين الكاتب إميل زولا والمهندس فرانك جوردان. ينطلق المبدعان من مبدئ مشترك يتمثل في أهمية البيئة لكل من المعمار والفن السردي، « فالهندسة من واجبها البناء المنطقي، وفق الحاجيات، والأعراف، والمناخ، والمواد، والابتكارات الصناعية والعلمية للمجتمع... ».[2] هذا المبدأ يشكل، إلى جانب مبدأي العرق واللحظة الحضارية، ثالوث النظرية الجبرية التي أرسى قواعدها الناقد الفرنسي هبوليت تين[3]؛ فكل إنسان حسب تين يخضع لثلاث مؤثرات: البيئة والجنس والعصر؛ والعمل الفني، رواية ومعمارا، يستوي مع الإنسان في خضوعهما لهذه المؤثرات.

إن هذا الاختلاف الظاهر بين الهندسة؛ وهي علم مرتبط بالفضاء، مادته الحجارة والمواد الصلبة؛ وفن له علاقة وطيدة بالزمن، مادته اللغة، ينمحي أمام التصور الذي قدمه الناقد الفرنسي المعاصر بول ريكور. يقيم الكاتب تناظرا حميميا بين الهندسة والحكي، ويخلق تعالقا بين الفضاء والزمن من خلال البناء والحكي. يبني ريكور نظرية التعالق بين السردي والهندسي على التناظر المتجسد في اختلاط أزمنة كل من السرد والفضاء. ولكي يوضح التماثل بين الهندسي والسردي يقارن بين زمن الفضاء وزمن الحكي، فيستخلص أن زمن السرد يتموقع في نقطة الانفصال والالتحام بين الزمن الفيزيقي والزمن النفسي، لأنه مزيج من الزمن المعيش والزمن المقاس بعقارب الساعة. وكذلك الفضاء المبني؛ فهو خليط من أماكن الحياة التي تحيط بالجسم الحي وفضاء هندسي[4].

في دراستنا للأعمال الروائية[5] لحميد لحمداني سنستفيد من بعض الأبحاث التي اهتمت بالتلاقح بين الفن المعماري والسرد الروائي مركزين على الصورة؛ لأنها تحتل مكانة مرموقة في الأعمال الروائية للكاتب، فهي عنصر أساسي في البنية السردية، وإحدى الموضوعات المهمة في الروايتين؛ فالحديث عن الصورة يستغرق حيزا لا بأس به من الفضاءين. وغالبا ما ترد الصورة في الرواية الأولى مقابلة للفظة الكلمة، إذ يعبر الراوي عن شكه في قدرة الكلمة عن التأثير لوحدها، يقول: «هل يمكن أن يكون للكلمة وحدها تأثير

---

[1] **Philippe Hamon**: **Expositions- Littérature et architecture au XIX siècle**, éd. José Corti, 1989, p. 99.

[2] **Atsuko Nakai**:" **Architecture et littérature. L'influence réciproque entre Emile Zola et Frantz Jourdain**, in. **Language and Culture**", Doshisha Studies, N°) 2, 2000, p. 4.
Voir aussi, **Edward Welch**: " **Zola, Jourdain and Architectonics of modernity**", in. **Studies**, éd. Peter Lang AG, European Académie Publichers, Bern, Germany, 2003, p. 37-47.

[3] **Hippolyte Taine**: **philosophie de l'art**, 6ème édition, Hachette, Tome I I, Paris, 1893, p. 1-2.

[4] **Paul Ricoeur**: "**Architecture et narrativité**", in Revue **Urbanisme**, N°) 303, Novembre-Décembre, 1998, p. 44-51.

[5] **حميد لحميداني: دهاليز الحبس القديم**، ط2، مطبعة النجاح، الدار البيضاء المغرب، 1985.
رحلة خارج الطريق السيار، ط2، منشورات علامات، المغرب، 2006.

حقيقي؟»[1]، لذا يستعين بالصورة لإحداث التأثير المطلوب: «الأضواء والحركة والألوان تذكرني أبدا بأن علي أن أقوم بشيء »[2]. هذه العناصر الثلاث: الأضواء والحركة والألوان من العناصر الأساسية في الصورة المعمارية.

وتبلغ الصورة مداها في الرواية الثانية حيث توظف أحدث التقنيات الروائية، وأرق أدوات التعبير السينمائي. إلى جانب تقنيات الصورة السينمائية التي تزخر بها "رحلة خارج الطريق السيار"، فإن الحديث عن الصورة يحتل حيزا مهما من الرواية، كما أن بعض شخصياتها تتماهى مع شخصيات مرموقة في عالم الفن التشكيلي، كما هو الحال مع شخصية "جليلة" التي تتطابق ملامحها وملامح الموناليزا Monaliza التي رسمها الفنان العالمي ليوناردو دافينشي : « نظر إلى الصورة المعلقة بجوار الباب أمامه (...) تأمل الصورة من جديد :" ما الذي يثيرني في هذا الوجه الذي رسمه ليوناردو دافنشي: النظرة أم الابتسامة أم هذا الحضور البهي؟ أي علاقة سرية تجمع بينك وبين صاحبة هذه الصورة يا جليلة؟»[3]

ويمكن التمييز في الصورة المعمارية في أعمال المبدع حميد لحميداني بين ثلاثة أنواع من الصور: صورة العتبات وتضم: معمار عناوين ولوحات الروايتين، والصورة المتوازية، والصورة الفسيفسائية.

I) صورة معمار العتبات:

1) معمار العنوان:

يشكل العنوان عتبة ونصا موازيا للمتن الروائي، كما أن له قيمة عقدية حيث يعقد الكاتب مع نوع من القراء عقدا أو ميثاقا للقراءة؛ فهو بمثابة « سنن في بداية النص السردي يجمع كل المعلومات عن الحالة المدنية للكتاب، ويستبق النص معززا قيمته التسويقية، فالعقد مبرز قبل أن تبدأ القراءة الحقيقية[4] ». إن العنوان يوجه قراءة النص؛ فهو « يوجه انتباه القارئ نحو الموضوع الرئيس في العمل الإبداعي ويخلق توقعات وانتظارات يتم تصديقها أو تكذيبها[5] ». إن للعنوان وظيفة مزدوجة: إشارية، وتلفظية وهو يبين كذلك طبيعة الجنس السردي[6]. كما أنه لا يشكل نصا مغايرا بل يرتبط بعلاقات وطيدة مع النص؛ فهو ليس نصا آخر وهذه الصفة تجعله بدون استقلالية. لكن النص لا يحتفظ بعلاقات ودية مع العنوان إلى ما لا نهاية، فقد يحصل أن ينقلب ضده. هذه الثورة تتحقق بأمرين: الأمر الأول يعزز اللفظ المباشر. والآخر، لا يعيره أي اهتمام وقد يحصل أن يتعارض معه. إن الأيديولوجيا المهيمنة لا تفتأ تحبذ الأمر الأول، فيما تنتمي عناصر الأمر الثاني إلى ما يمكن تسميته بمجال السخرية والتهكم[7]. قبل أن تنكشف السخرية يظل القارئ مشدودا إلى السرد بواسطة تقنية التشويق. هذه التقنية تمكن الراوي من جذب القارئ إلى السرد لمدة قد تطول أو تقصر قبل أن يفطن القارئ إلى المصيدة ؛ فالعقد الذي أبرم معه من خلال العنوان لم يحترم إذ خابت كل توقعاته وانتظاراته. إن كل نص « نسيج من العناصر المولدة للتشويق[8]». هذه التقنية تفرض نفسها على انتباه القراء إلى درجة تجعلهم لا يستطيعون التوقف عن القراءة، فهي تجعلهم ينتظرون ويرغبون في الحصول على سؤال معين[9].

أ) معمار عنوان رواية "دهاليز الحبس القديم":

يتكون العنوان من ثلاث علامات؛ وردت العلامة الأولى في صيغة الجمع: دهاليز. وظيفة هذه العلامة تعيينية، فهي تحيل القارئ على النوع السردي، وهو متخيل الدهاليز L'Imaginaire du Labyrinthe. كما تمنح هذه العلامة القارئ إمكانية الاستباق، بحيث يستطيع أن يقترح المنهج الملائم قبل أن يطلع على الموضوعة المهيمنة في النص. وهذه العلامة أنموذج جامع Archétype؛ فهي تحمل في الأدب العالمي مدلولات مختلفة (الكهف، المغارة، الذاكرة، الرحم، الأم، المغامرة، النص...). يحافظ صاحب "دهاليز الحبس

---

[1] دهاليز الحبس القديم، ص 154.

[2] المرجع نفسه، ص 153.

[3] رحلة خارج الطريق السيار، ص 11.

[4] **A.M.Boyer** : **"Le contrat de lecture"**, in. **Littérature populaire ; peuple, nation, région**, Actes de colloque du 18 au 20 Mars, trames, éd. .Faculté des lettres de Limoges, 1988, P. 91.

[5] **G.Shaked** : **Étude de quatre nouvelles**, éd. L'Agence Juive, Jérusalem, 1963, P. 11-12.

[6] **R.Barthes** : **L'aventure sémantique**, éd. Seuil, 1985, P. 335.

[7] **J.Ricardou** : **Nouveau problème du roman**, éd. Seuil, 1978. P. 143.

[8] **C.Grivel** : **Production de l'intérêt romanesque**, La Haye, éd. Mouton, 1973, P. 269.

[9] **J.Y. Tadié**: **Le roman d'aventures**, éd. P.U.F, 1982, P. 7.

القديم" تارة على الحمولة الرمزية لمصطلح الدهليز، ويضيف تارة أخرى معاني من وحي خياله، ومن تجربته الفنية والمعيشية.

تتخذ الدهاليز في الرواية قيد الدرس تمظهرات شتى، ويمكن حصرها في خمسة مظاهر:

- **المكان:** المدينة القديمة، المدينة الجديدة، المحكمة، السجن، سوق الدومة...
- **الجسد:** الأم، الرحم، باطن الإنسان، الذاكرة....
- **معاني مجردة:** الانعزال، الانطواء على الذات، الغريزة، الفراغ، المغامرة، والتيه...
- **اللعبة:** لعبة السرد
- **كما تحمل معنى النص**

العلامة الثانية: **الحبس**، تحيل هذه العلامة إلى المرجعية السجنية، وهي تضطلع بوظيفة استباقية وتشويقية، إذ يمكن للقارئ أن يصدر حكما مسبقا قبل قراءة النص، معتقدا أن الرواية تحكي التجربة السجنية لصاحبها، وعند قراءة النص يخيب أفق انتظاره، فلا شيء في الرواية يثبت هذا التصنيف. إن لفظة "حبس" توهم بالواقع" فقط؛ فالنص ليس سيرة ذاتية تحكي تجربة سجنية حقيقية عاشها الكاتب، بل رواية كما تحددها العتبة الثالثة **"رواية"**. هذه العتبة تشكل ميثاقا بين الكاتب والقارئ، وفعل القراءة يؤكد متانة هذا الميثاق.

العلامة الثالثة: **القديم**. تفيد هذه اللفظة مستقلة معنى الزمن، وتشير مسندة إلى كلمة "الحبس"، إلى السجن الذي كان مخصصا للنساء في حي أو حومة "الحبس القديم" الموجود بمكناس، والذي تحول إلى مؤسسة تعليمية. كما يحيل إلى السجن الأثري بنفس المدينة، والمعروف ب"حبس قارا"، نسبة إلى مصممه المهندس السجين البرتغالي الأصل.

إن لفظة قديم توهم القارئ بأن للنص مرجعية تاريخية، فيما هو شبه خال من معيناتها. يجد القارئ بضعة إشارات تاريخية، وهي: غزوة الخندق، وهارون الرشيد، والمولى إسماعيل. تسهم هذه الإحالات إلى جانب الأساطير والخرافات التي تزخر بها الرواية في تشتيت ذهن القارئ. كما أن ندرة المعينات التاريخية تفتح النص على مجموعة من الدلالات، بحيث تجعل الأحداث غير محصورة في مكان معين، ولحظة تاريخية مخصوصة، ولا تقيد القارئ بمرجعية مباشرة، فندرة المؤشرات التاريخية وهيمنة المعينات ذات البعد النفسي والوجودي تجعل النص منفتحا على مختلف التفسيرات والتأويلات. يدخل لفظ "قديم" ضمن جمالية التركيب، فقد وضعه الكاتب في آخر الجملة لإبرازه، وخلق التناسب المطلوب بين البناء التركيبي ومدلول اللفظ. فالكاتب يقصد بتأخيره تبيان فعل الزمن بالدهاليز، إذ للزمن اليد العليا، والكلمة الأخيرة في كل شيء، وهذا ما يفيده النص. فهو يرصد فعل الزمن، والتحولات التي طرأت على الفضاء، فحولته من مكان ذي قيمة تاريخية عريقة إلى مكان غير ذي قيمة. وتتضح هذه الفكرة من خلال إشارات إلى رموز تاريخية: المولى إسماعيل، وهارون الرشيد، لخلق تعالق نصي، وتداخل زمني حيث الحاضر يعانق الماضي، وهذا ما يستشفه القارئ من خلال الحوار التالي:

«- لم أكن أحسب أن الناس يسكنون تحت المدينة

- قيل إن ملكا عظيما كان يتخذ هذا المكان للعصاة من خدامه.

- ألا تعلم أن هذا المكان كان مهجورا طيلة أعوام..؟ المدينة ضاقت بأهلها المهاجرين من كل مكان...الآن يختارون سكناهم تحت الأرض...

نزلت ثلاث درجات..تحسستها بقدمي.. الآن يرتفع الغناء... صوت نسوي يتماوج، تسكت الربابة، وينطلق الكمان، ولكن أزيز (البندير) لا ينقطع...

يا هارون الرشيد بعد أزيد من عشرة قرون؟ إنني تحت المدينة في قلب الأرض حيث التاريخ القديم يحيا بين طيات الصخور، خريطة الشمال الإفريقي والجزء الأسيوي يتصلان من تحت في الماضي، أما الحاضر فشمسه محرقة.»[1]

يوضح هذا الحوار بين الشخصية المركزية وإحدى العاهرات داخل الدهليز، التحول الذي طرأ على المآثر التاريخية، وعلى المدينة، والمجتمع بصفة عامة، ف"السجن القديم" جزء يراد به الكل.

ب) معمار عنوان رواية "رحلة خارج الطريق السيار":

تتشكل هذه العتبة من أربع علامات دالة، تتوسطها علامة بؤرية، مرتبطة بفن المعمار: "الطريق".

---

[1] دهاليز الحبس القديم، ص، 47-48.

فالطريق يبقى مبهما من دون محدد، وقد وظف الكاتب محددين اثنين، وهما ؛ "خارج" و"السيار". تحيل العلامة الأولى إلى الجهة، وتبقى الجملة غير ذات معنى بدون المركب الوصفي "الطريق السيار".

وتحيل علامة "رحلة" إلى المرجعية الرحلية، وهي تنطوي على دلالات متعددة، منها: المغامرة انطلاقا من نقطة محددة، يقطع خلالها الرحالة المسافات، ويعبر الفضاءات... قبل أن يصل إلى نقطة الوصول. ولكل رحالة غاية محددة، فهناك من يرحل طلبا للعلم والمعرفة، وهناك من يهدف إلى الاستكشاف والاطلاع. والرحلة موضوع دراستنا مختلفة، فهي -كما يصفها قائد الحافلة- « ليست ككل الرحلات»[1] ؛ إنها رحلة جماعية، لكن لكل مسافر غايته، وهدف يبتغي تحقيقه، ونقطة وصول تنتهي عندها رحلته. وتضم الرحلة أطيافا ونماذج اجتماعية مختلفة: صاحب الحافلة وسائقها، والشيخ بمعية زوجته، والصحفي، والمهندسة الزراعية، والمناضل السياسي، والفلاحون، والحصادون... تعبر الشخصيات المختلفة التي « تركب الناقلة في رحلة جماعية عن رمزية التنوع والاختلاف من جهة، ورمزية التفاعل والتآلف من جهة ثانية. وبذلك تصير "الناقلة المهترئة" عالما رامزا لمجتمع إنساني ينصر البحث عن البديل (الرحلة)، فيتخلص أفراد هذا المجتمع من "حسهم الفردي" قصد تبني"الحس المشترك"»[2].

لكل رحلة مسار يمتد في الزمن وطريق يسلكها الرحالة، هذا الفضاء الممتد غالبا ما يكون مملوء بالمفاجآت، المتوقعة، وغير المتوقعة ؛ ذلك أن الطريق كفضاء ليس محايدا، فقد يكون للطريق نفسه تأثير على مسار الرحلة، فالمخاطر قد تكون كامنة في الطريق نفسه، مما يحول دون تحقيق المبتغى من الرحلة، أو على الأقل الوصول بعد صعوبات جمة تعترض الرحالة.

يشكل **الطريق** علامة دالة، وعنصرا مهما في البناء المعماري للنص، فهو شخصية فاعلة، وبذلك تكون شخصيات محكي الرحلة صنفين اثنين: شخصيات آدمية ؛ عبدون، سالم خديجة، المهندسة... والصنف الثاني: الأشياء: الناقلة المهترئة والطريق.

يتمتع المركب الوصفي "الطريق السيار" بكثافة رمزية، تجعل علامة الطريق مفتوحة على احتمالات تأويلية متعددة، يمكن حصر بعضها في الخطاطة التالية:

الطريق

خارج الطريق السيار ≠ داخل الطريق السيار

الطريق المتربة ≠ الطريق المعبدة

خارج الطريق المستقيم ≠ داخل الطريق المستقيم

التخلف ≠ الحضارة

قيم سلبية ≠ قيم إيجابية

عنوان رحلة خارج الطريق السيار يبدي جزءا ويخفي جزءا مقابلا ومفارقا في آن: ف"خارج الطريق السيار"، وهو الجانب السلبي، يستدعي في ذهن القارئ مقابله الإيجابي: "داخل الطريق السيار". تفيد لفظة "خارج" عدة دلالات: نفسية وأخلاقية وحضارية.

الطريق الذي تعبره الناقلة غير صالحة للاستعمال، جراء "الحفر" الكثيرة، مما يجعل نفسية المسافرين في حالة غير مريحة، فهم يستشعرون الخطر المحدق بهم: لأن في كل لحظة: « ترتطم العجلة اليسرى بحافة الحفرة وتعقبها ارتطام من الخلف، وتعود الناقلة إلى زحفها على الطريق المغبر»[3]. وللفظة "خارج" دلالة حضارية، ذلك أن العصر يقتضي الأخذ بأسباب التطور وهو الدخول في عصر الطريق السيار لاختزال مسافة التخلف التي تفصلنا عن الحضارة المجاورة لنا وهي الحضارة الغربية، وأن نواكب الركب الحضاري: « فأن نرحل الآن في هذا العصر خارج الطريق السيار معناه أننا نرحل في المجهول وخارج الزمن وبعيدا عن الحضارة، ونرحل في المخاطر، ونرحل في التيه والضياع، وربما

---

[1] رحلة خارج الطريق السيار، ص 8.

[2] عبد الرحمان التمارة: مرجعيات بناء النص الروائي، ط 1، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2013، ص 226.

[3] رحلة خارج الطريق السيار، ص 16.

تهدد وجودنا، والرحلة خارج الطريق السيار هي أيضا رحلة رمزية المقصود بها أنه ينبغي أن ندخل إلى الطريق السيار... لأن مخاطره مهما بلغت فهي ليست في نفس خطورة التخلف والجهل .. فإما أن ندخل لنمشي مع الركب الحضاري المعاصر وإما أن نبقى على هامش التاريخ، فليس هناك رحمة أبدا في منطق الزمن الحالي»[1].

2) الصورة التشكيلية:

يزين المبدع حميد لحمداني كلا من رواية "دهاليز الحبس القديم" و"رحلة خارج الطريق السيار" بلوحة فنية من إمضائه، وهذا يدل على مكانة الفن التشكيلي في العملية الإبداعية لدى الأديب.

أ) صورة غلاف رواية "دهاليز الحبس القديم":

تمثل اللوحة الفنية التي تزين غلاف رواية "دهاليز الحبس القديم" صورة لفضاء السجن، وتتكون هذه الصورة البصرية من ثلاثة دهاليز وشباك حديدي سميك. إن ما يلفت نظر المشاهد هو كون العلامتين معروضتين Juxtaposées، فالرؤية لا تتم من الشباك نحو الداخل، أو من الداخل صوب الخارج عبر الشباك، بل من خلال رؤية تزامنية للشباك والدهاليز في نفس الوقت. تتيح هذه الرؤية تقديم صورة واضحة عن العالم الداخلي والخارجي في آن واحد. وقد عبر الكاتب عن العالمين بطريقة رمزية ؛ وذلك من خلال توظيفه للون الأحمر مقابل اللون الأسود الذي خص به الدهاليز والشباك الحديدي، وهو جزء من اللون الأحمر الذي يعم الفضاءين الداخلي والخارجي. للون الأحمر عدة دلالات منها: الشهوة والمنع والعنف. فيما يرمز اللون الأسود، المخصص للدهاليز والشباك الحديدي السميك، للقمع والقسوة وعمق المأساة.

هذه الدلالات يؤكدها فعل القراءة، فالنص يوضح سرديا الصورة البصرية؛ لأن دلالات الرمزين تتناسب وطبيعة أحداث محكي الدهاليز: فالرغبة في التغيير يحول دونها مجتمع تقليدي، يتمثل على المستوى الاجتماعي في "الأب"، وعلى المستوى السياسي في "ربة الدهليز"، فيحتدم الصراع وينتهي نهاية مأساوية.

وإذا كانت لوحة الرواية الأولى بسيطة، فإن لوحة الرواية الثانية دسمة من الناحية السيميولوجية، ومندمجة في العملية السردية: فهي تقوم مقام الافتتاحية في أعمال بعض الروائيين الكبار، مع فارق واحد، كونها لا تفصح عن أسماء الشخوص لأنها صورة.

ب) صورة غلاف رواية "رحلة خارج الطريق السيار":

يوظف المبدع حميد لحمداني لوحتين في "رحلة خارج الطريق السيار": الأولى على غلاف الرواية، والثانية داخلها. تتألف اللوحة التشكيلية الأولى، من صورة ناقلة قديمة استوحاها الفنان من حافلة استرعى شكلها المهترئ نظره حينما كان يصادفها في طريقه إلى المدرسة، فعلقت بذاكرته، واستحالت لوحة تشكيلية، وشخصية مركزية في رحلة سردية مشوقة، وهي تقنية حديثة، تمنح الأشياء قيمة كبيرة في العمل الفني ولاسيما الحكائي، لدرجة أصبحت تضطلع فيه الأشياء بدور البطل.

إن الرؤية في هذه الصورة خارجية، صورة الناقلة وحمولتها، والأرضية الرديئة، والغبار، والكلب. أما داخل الناقلة، فيبقى غامضا ، تشرئب منه بعض الرؤوس الآدمية، يصعب تحديد ملامحها بدقة. لعل الكاتب ترك ما يدور داخل الحافلة للعملية السردية لتحقيق التكامل بين التشكيل والحكي.

هذه الصور البصرية تتكون من عدة علامات تنم عن دسامة وغنى اللوحة وعن التطور الحاصل في التجربة الإبداعية لدى المبدع حميد لحمداني. إن أول ما يسترعي انتباه مشاهد اللوحة التشكيلية هي الناقلة ؛ هذه العلامة مركزية في اللوحة، وهي أيقونة تحيل إلى تلك الحافلة التي كان الطفل يصادفها في طريقه إلى المدرسة، فهناك تشابه بين الناقلتين ساهمت الذاكرة في الحفاظ على خصائص الناقلة المرجعية، كما تحيل إلى المجتمع.

تسهم العناصر البصرية الأخرى في توضيح دلالة صورة الناقلة، فهي محاطة بالغبار والدخان، وهما علامتان بصريتان: فالغبار أمارة على الحركة، والدخان أمارة عن النار: « تحولت الساحة حول الناقلة إلى شبه موقع معركة حربية. العادم ينفث الأدخنة المتكاثفة ويثير مع الغبار... انحسر الدخان والغبار قليلا فظهرت الناقلة... تحركت الناقلة في الساحة وتضاعف الدخان... »[2]

شكل الناقلة ملفت للنظر سواء في اللوحة أو داخل النص: هناك ما يزيد عن عشرين وصفا تشترك

[1] مقطع مقتطف من حوار أجراه الكاتب مع مذيع إذاعة طنجة، ملحق رواية رحلة خارج الطريق السيار، ص 129-130.

[2] رحلة خارج الطريق السيار، ص 13.

جميعها حول قدم الناقلة واهترائها؛ أي عدم صلاحيتها لنقل المسافرين، أضف إلى ذلك الطريق الغير معبدة والمتلئة بالحفر، وهو ما ينذر بالخطر، وقد عبر عنه الفنان باللون الأحمر، وهو رمز ذو وظيفة استباقية، فهو ينبئ بالخطر وبالنهاية المأساوية.

تسعف العناصر المتشابكة في هذه اللوحة في تكوين صورة عن النص السردي، فهي تنبئ بأن النص سيكون نسيجا من العلامات المتأرجحة بين الإيغال في الغموض والوضوح؛ فالغبار واللون الرمادي دلالة على الغموض، فيما شكل الناقلة والنعش الممدد فوقها والحفر واللون الأحمر ذات واضحة لأنها من الرموز المتواضع عليها، فهي لا تحتاج إلى تفسير أو تأويل لأن دلالتها في ذاتها. لكن هذا القول يصدق على الصورة فقط أما النص فهو مزيج من عدة علامات تنضاف إلى العلامات المذكورة لتخلق عالما مفعما بالرموز والصور المتشابكة والتي تحتاج إلى قارئ حصيف ليفكك سننها، وشفرتها ليدرك الدلالات الخفية التي تنطوي عليها.

ج) الصورة داخل "رحلة خارج الطريق السيار".

تتكرر نفس الصورة في بداية الرواية، مع فارق واضح يتمثل في اتجاه الناقلة نحو اليسار على عكس اتجاهها في صورة الغلاف، وغياب الألوان، والغبار، والحفر، والكلب[1]. هذه العناصر غائبة في اللوحة الداخلية؛ لأن الناقلة ما زالت لم تتحرك بعد، فالحركة ستسند للسرد كي يحرك الصورة.

تنبع العناصر التخييلية في رواية "رحلة خارج الطريق السيار" من لحظة رسم عفوي لمشهد حافلة مهترئة في محطة طرقية، متجهة نحو إحدى بوادي الشرق: « عندما كان أزيز الناقلات يملأ الساحة بضجيج مزعج، كان يحتسي القهوة وهو يخطط بقلمه على ورقة أمامه وينظر بين الحين والآخر إلى الناقلة ودخان سيجارته يلتف فوق رأسه كغمامة ضالة...تراخت حركة يده فوق الورقة حين لاحظ من جديد... طفق يخطط من جديد على الورقة البيضاء وهو ينقل نظره بينها وبين الناقلة فاكتمل الرسم بين يديه... "هذه ليست ناقلة وإنما هي طاحونة مجنونة...؟" »[2]

وباكتمال رسم اللوحة تكتمل الرواية، فتتحقق المعادلة بين زمن السرد وزمن الرسم. تضطلع هذه الصورة بوظيفة الافتتاحية، فهي تقدم للمشاهد/ القارئ العديد من العناصر التخييلية التي تشكل هيكل ولحمة النص السردي، وهي تقنية جد متطورة حيث الفن السردي ينمو بشكل متواز مع الفن التشكيلي مقدما صورة عن الأشكال الهندسية التي تشكل معمار النص.

II) فضاء الأحداث:

1) خريطة المدينة:

تدور أحداث محكي "دهاليز الحبس القديم" في مدينة مكناس، وهي مدينة تعبق بطيب التاريخ. وقد عرفت تحولات عمرانية وبشرية أثرت على بنيها العمرانية وعلى نسيجها الاجتماعي، مما جعلها موضوعا مناسبا لعدسة السينمائي وقلم الروائي، وذلك للتعقيدات الكبيرة التي عرفتها المدينة نتيجة تحولها من حاضرة صغيرة يقطنها عدد محدود من السكان، يعيشون في الغالب على الفلاحة وبعض الحرف التقليدية، إلى مدينة تستقطب أعدادا متزايدة من الهاجرين من البادية قصد العمل في مختلف القطاعات، ولاسيما القطاع الصناعي. إن الرواية كجنس أدبي ازدهر في المجتمع المدني لأن العلاقات البشرية في المدن تتصف بالتعقيد، لذا شكلت المدينة فضاء الرواية العالمية والعربية على حد سواء، « وتقدمت تجربة الشخصية الروائية فيها كواحدة من أبرز التجارب التي تناولتها هذه الرواية. لم تظهر المدينة تكوينا هندسيا وتنظيما ميدانيا وحسب، بل بدت كذلك في أوجه تواصلها وانقطاعها وفي هيكل مؤسساتها وأنظمتها، وفي أنماط سلوكها ومعايير قيمها.»[3]

مدينة مكناس مدينة تاريخية عرفت تحولات جوهرية في نسيجها العمراني والبشري، وهي المكان الذي عاش فيه الكاتب مرحلة مهمة من حياته. والروائي، كأي إنسان، يرتبط بالمكان الذي ولد فيه، وترعرع في أزقته وبين دروبه، فيرتبط به ارتباطا عضويا، فهو يسكن الإنسان مثلما يسكن الإنسان المكان.

2) خريطة الذات:

ولكاتبنا ارتباط وثيق بمدينته يتجلى ذلك من خلال وصفه للأمكنة التي تجري فيها الأحداث، لدرجة تعطي الانطباع بأنه يرسم خريطة المكان الذي نشأ وترعرع فيه. تدور أحداث محكي "دهاليز الحبس القديم" في : المدينة العتيقة، والمدينة الحديثة التي بناها الفرنسيون في الفترة الاستعمارية وتوسعت بعد

[1] محمد مساعدي: تناسل الصور والمشاهد في رواية "رحلة خارج الطريق السيار"، قضايا النقد الأدبي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009.

[2] رحلة خارج الطريق السيار، ص 6-7.

[3] سامي سويدان: المتاهة والتمويه في الرواية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 2006، ص 21.

الاستقلال، وفي الأحياء الهامشية التي يقطنها المهاجرون على اختلاف مشاربهم ؛ فمنهم من نزح إليها نتيجة السنوات العجاف التي أصابت البادية المغربية ؛ ومنهم من استهوته حياة المدينة وما توفره من فرص العمل...، وفي قرية الدومة.

اختار الكاتب شخصية متشردة تشبه إلى حد ما شخوص الرواية الشطارية Picaresque؛ فهي تنتقل بين أجزاء المدينة، وكأنها تحمل كاميرا لتقدم للقارئ الصورة الكاملة والخريطة المفصلة للفضاءات التي يتحرك فيها. هذا العبور الخطي والأفقي عبر الأماكن، هو عبور في الزمن أيضا، حيث يرصد الراوي الشخصية التغيرات والتحولات التي طرأت على خريطة المدينة، وذلك من خلال استرجاع الأماكن التي مر بها أيام الطفولة والمراهقة والشباب، وهكذا يتحول النص السردي إلى خريطة جغرافية للمدينة، وهي تقنية ازدهرت في القرن العشرين حيث تحول النص المكتوب إلى خريطة، يدعونا للسفر فيه وكأنما نسافر في خريطة. السؤال الذي يطرح نفسه هو؛ هل هذه الخريطة هي خريطة صورة الكاتب، مثلما هو الحال مع كتاب آخرين أمثال: مارسيل بروست وبورخيس؟ أم هي خريطة المدينة بمعزل عن ابنها البار؟

تعد رواية "البحث عن الزمن المفقود" لمارسيل بروست مسرحا للذاكرة، فالبحث عن الزمن هو بمثابة خريطة تجسيدية للكاتب[1]. وإذا كان القارئ يستشف ذلك من خلال القراءة في تضاعيف النص، فإن برخيص يعبر عن ذلك بصريح العبارة: « حاول رجل رسم العالم. ومع مرور الأيام بدأ يملأ الفضاء بصور الأقاليم، والممالك، والجبال، والقصب، والسفن، والجزر، والسمك، والغرف، والآلات، والنجوم، والخيول، والأشخاص. وقبل موته بقليل يكتشف أن دهاليز السطور تخط صورة وجهه ذاته.»[2]

إن الحكي في "دهاليز الحبس القديم" يهيمن عليه راو مشارك في الأحداث، بل هو الشخصية المركزية في الرواية، ويتم الحكي بضمير المتكلم، مما يخلق لدى القارئ نوعا من التماهي بين الشخصية الورقية والكاتب من لحم ودم. على الرغم لما بين الاثنين من اختلاف في الوضع الاجتماعي، فالشخصية المركزية حمال في إحدى المحطات الطرقية، والكاتب أستاذ في الجامعة. وقد حاول الكاتب الإجابة عن إشكال العلاقة بين نص الدهاليز بدهاليز شخصيته الذاتية قائلا: « نقلت بعض التجارب القليلة من حياتي الشخصية كما تصورتها أنا، لا كما وقعت بالفعل، أو كما تصورها مثلا أصدقائي، أو أولائك الذين اتصلت بهم في طفولتي. لذلك، فإن ما نقلته في هذا العمل هو انطباع عن بعض المحطات في حياتي الشخصية. ف"دهاليز الحبس القديم" إذا أردنا إرجاعها إلى مصادرها، سنجد أن العناصر الأوطوبيوغرافية هي أقل من العناصر الغيرية. هناك فقط بعض الملامح وخاصة العلاقة مع الأم. أما الأشياء الأخرى، فهي بعيدة عن واقع الحياة الشخصية، هي تجارب مكتسبة، وخبرات اطلعت عليها في الواقع أو قرأت عنها، ولست أدري أين هي مصادرها الآن، لا أعرف مصادرها إطلاقا. فعملية الابداع هي عملية الاستفادة من الفكر والثقافة والتاريخ والذاكرة... ومحاولة صهر كل هذه المكونات من أجل صناعة عالم جديد.»[3]

تتضح معالم هذا العالم الجديد من خلال الحكي حيث النص المكتوب يغدو صورة لمدينة مكناس بأزقتها القديمة وشوارع المدينة الأوربية الحديثة وسجنها التاريخي... هذه الأمكنة التي سكنها الكاتب الانسان وسكنته، فانطبعت بعد مرور السنين في نصه الابداعي، لينشطر المحكي إلى نص مكتوب وصورة طوبوغرافية، مشكلة صورة الكاتب/الإنسان. فالأنا تتخذ دوما حسب لاكان صورا مكانية، ذلك أن اللاشعور "مكان"، وأن الأحلام تمثيلات تجسيدية وطوبوغرافية، إنها رؤوس مناظر الأنا. فالسفر والرحيل الفعلي أو عبر الكتابة أو عبر الرسم يتم قبل كل شيء في فضائنا الداخلي أي في أعماق النفس.[4]

III) الصور المتوازية:

نقصد بالصورة المتوازية الصور المتقابلة، وقد اخترنا لفظ التوازي لأنه مصطلح هندسي، وهو يتمظهر في النص من خلال : الائتلاف والتقاطب.

---

[1] Claude GANDELMAN : **Le regard dans le texte, image et écriture, du Quatrocento au XXè siècle**, éd/ Méridiens-Klincksieck, Paris, 1986, p. 92.

[2] Ibidem.

[3] هشام العلوي : الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2006، ص 44.

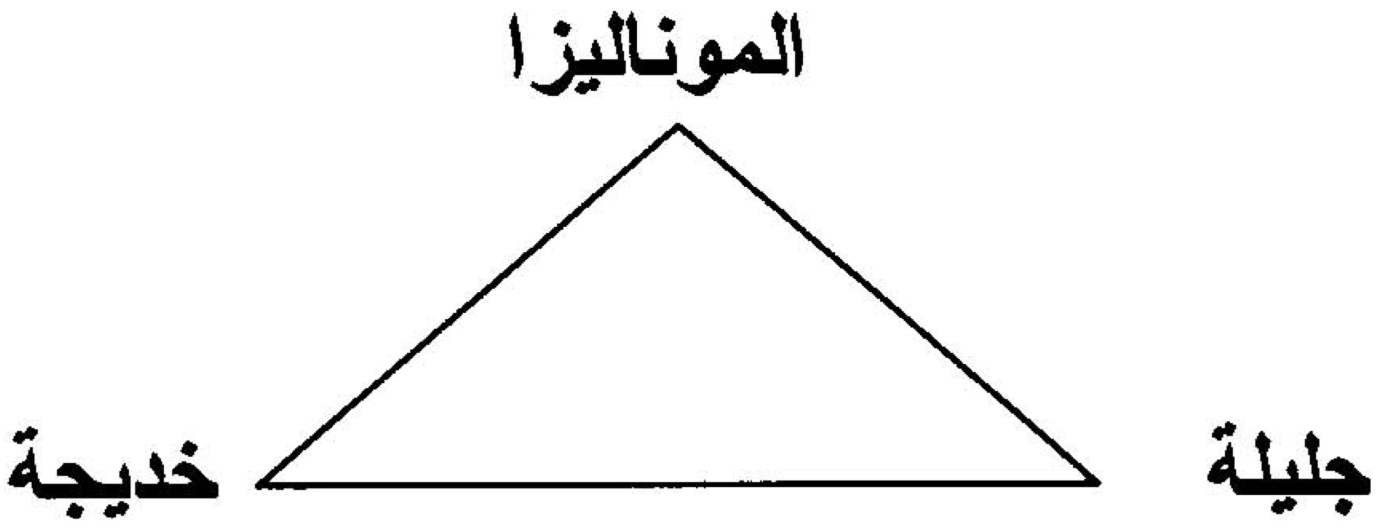
ينظر كذلك حميد لحميداني: السيرة الذاتية، الرواية ولعبة الميثاق المزدوج، أنجزه : هشام العلوي، ضمن. العلم الثقافي، عدد يوم السبت، 08 أكتوبر 1994، ص 5.

[4] Claude GANDELMAN : **Le regard dans le texte, image et écriture**, op. cit, p.93.

1) الائتلاف:

من مظاهر الصور المتوازية التقابل بين الصورة والنص والائتلاف بين شخصيات الفنين، وهذا ما يستشفه القارئ من تشبيه كل من جليلة وخديجة بالموناليزا للرسام الإيطالي ليونارد دافنتشي: «نظر سالم إلى الصورة المعلقة بجوار الباب أمامه (...) تأمل الصورة من جديد: " ما الذي يثيرني في هذا الوجه الذي رسمه ليوناردو دافينتشي: النظرة أم الابتسامة أم هذا الحضور البهي ؟ أي علاقة سرية تجمع بينك وبين صاحبة هذه الصورة يا جليلة ؟"».[1]

هذا التقابل الواضح بين جليلة والموناليزا يخفي تقابلا آخر بين خديجة والموناليزا؛ فالأوصاف التي يصف بها جليلة تصدق أيضا على خديجة. وهكذا بني النص صورة هندسية ذات ثلاثة أضلع متساوية، ويمكن توضيحها بالشكل التالي:



إن التناظر بين صورة جليلة ولوحة الموناليزا للفنان الإيطالي ليوناردو دفينشي صريح، ويتضح من خلال مقارنة سالم بين صورة زوجته وصورة الموناليزا: "أي علاقة سرية تجمع بينك وبين صاحبة هذه الصورة يا جليلة ؟"[2] ويضيف الراوي: "تذكرني جليلة بجسمها المكتنز وقسمات وجهها المحيرة الساحرة"[3]. فيما علاقة التناظر بين خديجة والموناليزا خفية وضمنية، فالراوي لم يقارن بين الصورتين بل ترك القارئ يكتشف تلك العلاقة اعتمادا على القراءة المتأنية والملاحظة الدقيقة والمعرفة بالتقنيات التي يوظفها الكاتب في نسج عمله الفني، واعتمادا كذلك على مجموعة من المعطيات المتناثرة على فضاء النص، والتي تروم رسم الصورة الشخصية لخديجة التي تطابق أوصاف وملامح صورة الموناليزا للفنان التشكيلي ليوناردو دافينشي.

[1] رحلة خارج الطريق السيار، ص 10-11.

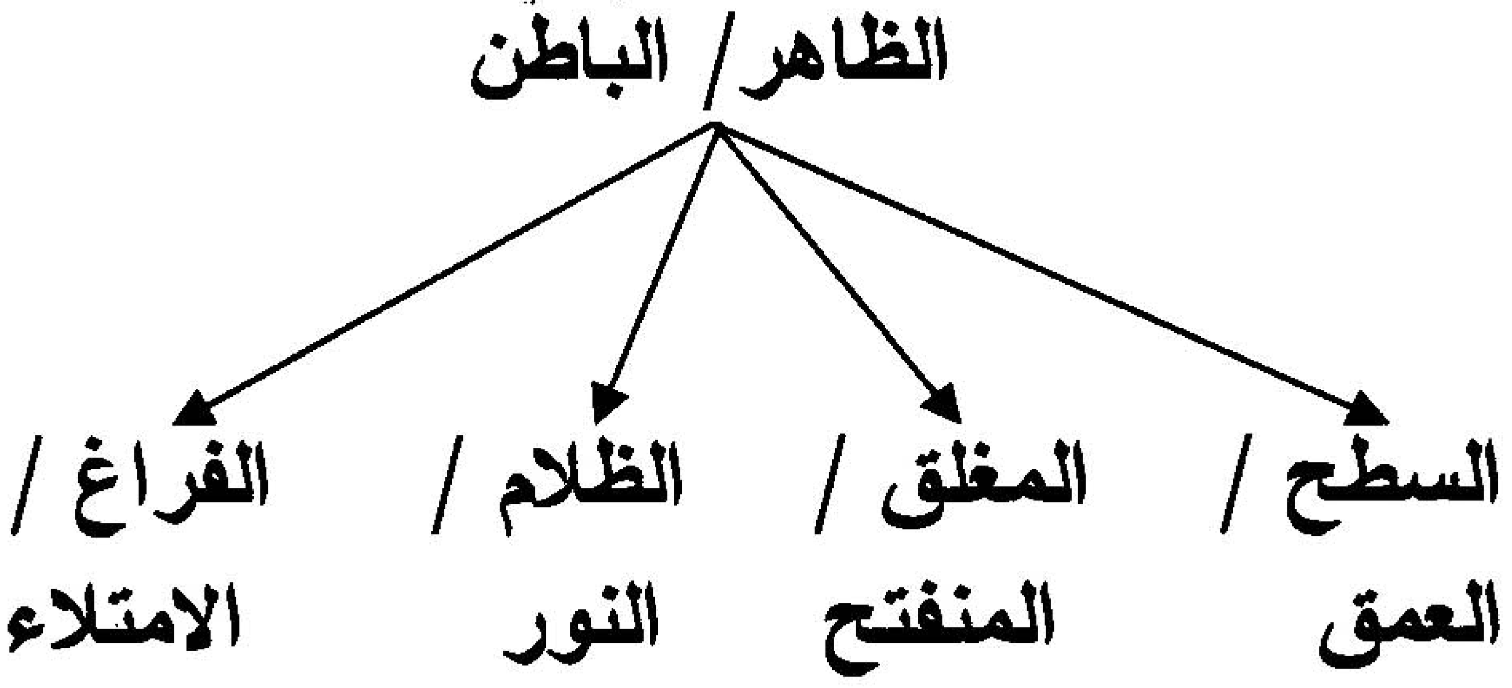
[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 24.

يتضح من خلال هذا الخطاب طابع الائتلاف والتوازي بين شخصيتين ينتميان لفنين مختلفين: التشكيل والسرد.

ت) التقاطب:

تتمحور رواية "دهاليز الحبس القديم" حول ثنائية ضدية مركزية، وهي: الظاهر/ الباطن. وتتفرع عنها مجموعة من الثنائيات الضدية التي لها علاقة بالبناء المعماري، ويمكن توضيحها بالترسيمة التالية:



وتبرز هذه الصورة بوضوح من خلال التركيبة الذاتية والاجتماعية للشخصيات، والتناوب بين الفضاءات المنفتحة والمنغلقة، وبين الهامش والمركز:

- **البناء المعماري للشخصيات:**

للشخصيات علاقة وطيدة بالعمران في النصين السرديين حيث يسقط الراوي بعض صفات الفضاء على الشخصيات، فمعظم شخصيات روايتي لحمداني مركبة، فهي ذات وجهين : وجه خارجي جلي. وآخر باطني خفي. وتبرز هذه الظاهرة منذ مطلع الرواية الأولى التي تجلي الصراع بين شخصية الأب والابن ؛ وهو صراع بين جيل تقليدي، وجيل يحمل أيديولوجيا حداثية ترنو إلى تجاوز الثقافة والقيم المحافظة. ويقدم الراوي تلخيص دقيق لهذه الظاهرة من خلال الخطاب التالي: « **أهرب من عتاقة المدينة، وأتبع أضواء النيون التي كانت على جانبي الطريق** ».[4]

يكشف هذا الخطاب عن البناء المعماري لمحكي "الدهاليز": فهو بناء يستعير عناصره من العمران: المدينة العتيقة، الأضواء، جانبي الطريق. إنه بناء مؤسس على تناسل مجموعة من الصور المتنافرة من خلال بؤرة مركزية، قوامها الصراع بين عالمين: عالم الأب ويمثل المركز، وعالم الابن ويمثل الهامش الزاحف على المركز. ويمكن توضيح مختلف علاقات التوازي والتقاطب من خلال الخطاطة التالية:

[4] دهاليز الحبس القديم، ص 8.

الخروج من العتاقة	≠	أضواء النيون
↓		↓
المدينة العتيقة	≠	المدينة الحديثة
↓		↓
السلطة الأبوية	≠	التمــرد
↓		↓
المجتمع التقليدي	≠	المجتمع الحداثي
↓		↓
انهيار القيم	≠	قيم جديدة

يتضح من خلال هذه الخطاطة أن علاقة الابن بأبيه هي علاقة تنافر وتناقض، لأن الأب يمثل قيما تقليدية ومتجاوزة، ولا تناسب العصر حسب مفهوم الابن الذي يتوق إلى حياة جديدة مبنية على قيم الحداثة. يشكل الخروج من "المدينة العتيقة" "هروبا" من الظلمات إلى نور الحداثة "ضوء النيون"، ولا يتأتى ذلك إلا بالتمرد وتقويض أركان المجتمع التقليدي لبناء مجتمع حديث وقيم جديدة تناسب العصر ومتطلباته.

إن عدسة الراوي لا تقف عند حدود الصورة الخارجية للأب والابن بل تسلط الضوء على التركيبة الذاتية لكل منهما، فالأب بدوره شخصية مركبة. الأب في النص مرادف للشيخ وهو شخصية ذات وجهين متناقضين ؛ وجه ظاهره الورع والتقوى. والوجه الآخر، باطنه الفسق والمجون. يقدم الراوي شخصية الشيخ مسلطا عدسته على المظهر الخارجي للشخصية، مركزا على نوعية الملابس التي ترتديها، ومالتي تركز إلى الوقار والتقوى: «من كل زاوية تطل الذئاب مرتدية لباسا من الأخلاق، الجلابيب البيض والصدريات ذات أزرار المصففة ، من أعناقهم تتدلى سبحات غليظة »[1].

يحافظ الراوي على التبئير الخارجي ليوضح التناقض بين الهيئة التي توحي بالوقار والورع والتقوى، وبين الأفعال المخالفة للدين وللأخلاق، فالشيخ الوقور يبيت الليالي يعاقر الخمرة ويعاشر المومسات في أعماق الدهليز. يوضح الراوي الشخصية نفاق الشيخ من خلال لقطة حوارية أثناء جلسة خمر جمعته به صدفة : «فجاة أحس بركلة خفيفة في مؤخرتي وألتوي، وأجده يضحك، وعلامة السكر بادية عليه، وسيجارة منطفئة بين أصابعه...أخذني من يدي وأنا أتبعه طوعا. فتح باب سيارة كانت قريبة منا وأخرج زجاجة خمر أحمر وكأسا، وجلسنا معا على الطوار. قال لي:

- أنت غامض. لماذا أنت صامت هكذا ؟
- ماذا تريدني أن أقول. لسنا متعارفين من قبل.
- نحن إخوان في الإسلام.
- نحن لسنا مسلمين : ألا ترى ما نحن فيه.؟
- أعوذ بالله
- لا تذكر اسمك الله بفم كريه.
- الله غفور رحيم.
- هل أنت فقيه أم زنديق..؟
- الفقيه والزنديق كلاهما واحد في زمننا ولا يفترقان إلا في المظهر وقد لا يفترقان.

---

[1] دهاليز الحبس القديم، ص 7.

- قفز من مكانه وترك بجانبي الزجاجة والكأس واختفى في سيارته، حاولت بدوري أن أنسحب من المكان، فسمعت ورائي: قف...[1]

إن الصورة المتوازية بين الابن والأب تتكرر، حيث يتم التقاط صور لمحمد والنقابي (المعطي) في "دهاليز الحبس القديم". فصورة محمد عن النقابي متناقضة ؛ فهو صديق الطفولة الذي تنكر للصداقة بعدما أصبح فاحش الثراء. وهو النقابي الذي يدعو إلى تغيير الواقع، وهو في نفس الوقت إنسان فاسق: « هل تزوج المعطي..؟ لو كان فعل ما جاء إلى الدهليز ... لكن كل شيء محتمل...إنه نذل، وما علاقته بحزب الأحرار...مثل هذا لا مبادئ يومن بها. حزب الأحرار...؟ »[2].

هذه الصورة لن تغير نظرة محمد عن صديقه القديم رغم تنكره لهبل سيبحث عنه ويتأثر بأفكاره الثورية: المعطي يخطر لي الآن بطريقة لا تصدق. لم يكن متعجرفا. لم يكن زنديقا، لم يكن مشبوها. كان مثل خيط رفيع يمتد من عالم الشمس إلى أعماق الدهاليز[3]

المعطي صورة لنموذج النقابي اليساري عديم الأخلاق والمروءة، فهو ينشر الأفكار الثورية بين العمال، ويعقد في نفس الوقت صفقات مع السلطة على حسابهم ؛ فهو يتردد دوما على الدهليز حيث يمارس الجنس ويعاقر الخمرة إلى جانب أعيان المجتمع وإلى جانب ربة الدهليز التي تمثل أحد كبار رجال السلطة في المدينة. يسهم النقابي اليساري، الذي يرنو إلى بناء مجتمع حداثي، إلى جانب الشيخ المتشبث بقيم المجتمع التقليدي من جهة، والمنغمس في براثن الفساد من جهة أخرى في إنشاء مجتمع منهار القيم.

تسعف الصورة المتوازية في خلق مسافة بين الراوي والشخصيات والأحداث، فالتركيز على التناقض بين مظهر الشخصيات وبين سلوكها هي محاولة من الكاتب للبقاء على مسافة من الشخصيات باعتبارها صور تمثيلية لشرائح اجتماعية، وحركات فكرية وسياسية داخل المجتمع. فالكاتب لا يتبنى فكر النقابي اليساري رغم أن الرواية كتبت خلال المد اليساري في العالم العربي، بل يجعل كلا من المعطي والشيخ في سلة واحدة: الأول يمثل التيار اليساري، والثاني يمثل التيار الإسلامي.

يطال التناقض بين المظهر والسلوك معظم شخصيات الروايتين ؛ فخديجة زوجة الشيخ ورعة وغاوية، وصالح البنكي، على عكس اسمه، غير صالح، فهو شخصية انتهازية، إلخ...

إن عالم الدهاليز عالم مفعم بالتناقضات والمفارقات على مستويات مختلفة، منها التقاطب بين السطح والعمق اللذان يعدان صفة للنص:

السطح والعمق:

النص نسيج من العلامات والرموز والصور. وهذه العناصر في حاجة إلى من يجلي أبعادها الفكرية والشعورية والجمالية، فهي تحتاج إلى قارئ يغامر في عام الدهاليز حيث كل كلمة كما يعبر الراوي الشخصية عن هذه التجربة " تحملني(ه) إلى عالم آخر"[4]. إن قراءة أعمال الروائي حميد لحمداني مغامرة في دهاليز الكتابة، إنها كما يصفها على لسان الشخصية الرئيسة في محكي الدهاليز لعبة، فهو يشبه عالم الكتابة بقطع الشطرنج التي تقفز من مكان إلى آخر، ومن حالة لحالة، ونقط الالتقاء دوما في الدهليز[5]

يحس القارئ لأعمال حميد لحمداني أنه داخل عالم مفعم بالمآسي، تتناسل فيه الصور المأساوية لتعطي للقارئ انطباعا بأن الكاتب يصبو إلى تقديم صورة قاتمة عن المجتمع المدني، لكن عندما يتوغل في دهاليز السطور، ويغوص في أعماق النص يكتشف بأن الدهليز عميق ظاهره مأساة، وباطنه لعبة، يربط بين المستويين خيط رفيع، كما يقول الراوي الشخصية واصفا لتجربة الكتابة في دهاليز الحبس القديم: الخيط الذي يربط العالم السفلي بسطح الأرض يمتد الآن بوضوح.[6] يتعلق الأمر بقصة الشخصية المركزية بأبيه.

عندما يتعمق القارئ أكثر في علاقة محمد بأبيه تتجلى أسباب خروجه من البيت: فقد طرده أبوه لأنه تزوج امرأة صغيرة السن، وهو يغار عليها من أبنائه. لقد كان الطفل متعلقا بأمه، وازداد تعلقه بها مع طول سنوات التشرد والضياع. يمثل الأب السلطة الاجتماعية

---

[1] المرجع نفسه، ص 13-15.

[2] المرجع نفسه، ص 97.

[3] المرجع نفسه، ص 101-102.

[4] المرجع نفسه، ص 141.

[5] المرجع نفسه، ص 85.

[6] المرجع نفسه، ص 196.

التي تحول بين الابن وأمه، وبين جيل ومجتمعه، فيكون مصير الابن هو الإخصاء والطرد من المنزل:[1]

عملية الإخصاء عملية مزدوجة من طرف الأب وطرف ربة الدهليز، هذه المرأة التي تخيف محمدا وتراقب هي وأعوانها كل شئ في الدهليز، وتحبط كل فكرة تدور في الذهن. بعد الإخصاء والطرد، سترتكب جريمة قتل. وهكذا سيعيش المشاهد/القارئ أجواء قصة شبيهة بالقصص البوليسية حيث يتم تشويق القارئ وربطه بالقصة للبحث عن سر الجريمة، والكشف عن المجرم الحقيقي. يلجأ الراوي إلى تقنيات شبيهة بتلك التي نشاهدها في أفلام هتشكوك ؛ حيث يوهم القارئ تارة، بأن مرتكب الجريمة هي ربة الدهليز، وتارة يعطيه انطباعا بأن الفاعل هي البتول، لأنه كان تحبه لكنه خانها بممارسة الجنس مع أمها: « قتل المعطي، والقاتل من يكون؟

... العجوز إما أن تقتله أو...، البتول أصبحت مخيفة في هذه الأيام...كان وقع المأساة عليها قويا، ولا شك أن صورة أمها لا تفارقها في أي حين... لا أمل في البحث عن القاتل »[2]. وهكذا يترك الراوي القارئ مشدودا إلى الحكي، ومتلهفا لمعرفة السر، إلى أن يتم اتهام الشخصية الساردة نفسها.

بتتبع مختلف المشاهد، يلاحظ القارئ أن القصة شبيهة بأسطورة الملك أوديب الذي كان متعلقا بأمه، وقتل أباه خطأ. يوهم الراوي القارئ بأن القصة ستنتهي بقتل الأب مثلما هو الحال في أسطورة أوديب، فإذا بالقصة تنتهي بقتل البتول للمعطي لأنه كان يضاجع أمها، وتم ذلك بإيعاز من ربة الدهليز العجوز، التي تمثل السلطة، وتم تلفيق التهمة لصديقه محمد والحكم عليه بعشر سنوات نافذة: « لقد قتل المعطي

- والقاتل من كان.. ؟
- فتاة مجنونة تدعى البتول..
- وكيف..؟ كيف حصل هذا ؟
- اليوم في هذا الصباح ... وجدوها منكفئة عليه..

كان قد فارق الحياة، وهي لا تزال تمزق جسده بخنجرها..هكذا قالوا.

الحقيقة واضحة كالشمس.. ولكن من يجرؤ..؟ العجوز وعم الحاج يتقربان إلى البتول...»[3]

ومن مظاهر الصورة المعمارية في النص كذلك إيلاء الهوامش والعتبات أهمية قصوى. وتجدر الإشارة إلى أننا سنركز في دراستنا لصورة الهامش على الجانب الفني فقط.

صورة الهامش:

إن ثنائية مركز/هامش متفرعة عن الثنائية المركزية ظاهر /باطن. لقد لاحظنا كيف يعنى الكاتب بالعتبات النصية من عناوين، ولوحات على ظهر الروايات. ويلاحظ قارئ أعمال المبدع حميد لحمداني أن صور الشخصيات غالبا ما تلتقط أمام الباب، أو عند السلم، أو في الدرج :

« حي المنصورة خال من الناس...

الباب المهترئ كان عديم اللون دفعته بيدها...

الباحة.. والبيوت المصففة على اليمين والشمال تذكر بزنزانات السجن، كانت **أبوابها** المزدوجة موصدة...

كنت بدأت أصعد هذه الدرجات...

وأنا أصعد هذه الدرجات أشعر كأنني أعبر جسرا على واد عميق...

عندما صعدت الدرجات »[4].

يقف الراوي على مسافة ويركز الحدث على العتبة حيث تقع الأحداث، والانعطافات، فهو يركز الحدث في نطاق الأزمات، والانعطافات، والكوارث، حيث تصبح اللحظة معادلة من حيث قيمتها لسنوات عديدة[5].

ترتبط عتبات الأماكن بالذاكرة، وبأحلام اليقظة في الرواية الأولى، فالحنين إلى مكان حقيقي محتضن يشكل موضوعا رئيسا في هذا المتن، فلا وجود لأي مشهد داخل المنزل، لأن الشخصية المركزية مشردة وتائهة، وغالبا ما تفيض ذاكرتها الحسية، المرتبطة بالمكان، أو بالأحرى بأجزائه وقطعه: « هذه واحدة ليست ككل من يظهرن في الأفلام تذكرني بشيء: كانت (يقوتة) كالملاك البريء، كنت أقعد معها على **عتبة** منزلها نلعب

[1] المرجع نفسه، ص 58.

[2] المرجع نفسه، ص 106-179.

[3] المرجع نفسه، ص 177-178.

[4] دهاليز الحبس القديم ص 164- 176.

[5] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ت. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 219.

بالحصى ... أغمضت عيني، فتحتهما، الصور المتلاحقة، الأوضاع المتلاحقة، كلها تحملني إلى الماضي »[1]

هذا المشهد الاسترجاعي صورة ملتقطة على عتبة المنزل، وهي تعبر عن الحنين إلى هذا المكان، والرغبة في العودة إلى البيت بعد تشرد دام عدة سنوات. البيت في هذا المقطع الاسترجاعي معادل للرحم، فقصة الطفلة المريضة بالسل تستدعي صورة أم الشخصية المركزية المشردة. فقصة الطفلة توازي قصة الأم المريضة بالسل مثل الطفلة: « تنبجس الذكريات كلها، وفي الأفق البعيد..لم تتردد هذه المرة في أن تعانقها. قالت: أريد أن تبقى هناك .. كم أنا خائفة عليك يا ولدي. لم تبال بخوفها. كنت تنظر إليها وتقول:

- إنك معافاة يا أماه، كم إنك معافاة، وهل تعلمين أنني أولد من جديد في هذا اليوم.

- نعم أعرف...

في تلك اللحظة انقلبت بك الذكرى إلى الوراء، فتراها ممددة على الفراش تسعل فتات رئتيها... تفتح عينيك، فتجدها لا تزال مقرورة بالخوف عليك عيناها تتوسلان. تغمض عينيك تتشكل الرؤى تتشابك..بحلقت من جديد، لم تجد شيئا أمامك، توارت عنك كل الرؤى فشعرت بذاتك تهوي، فانجذبت إلى أسفل... »[2]

إن إبعاد الإخوة لمحمد عن صديقته ياقوتة، بسبب مرض السل، يوازي إبعاد الطفل عن أمه المصابة بنفس المرض. ولذا تتشبث الذاكرة بحقها في الوجود، لأنها فصلت قهرا عن كونها الأول، وفضائها الطبيعي.

كما أن مشهد محمد والطفلة والمسلولة مواز لمشهد يصور علاقته بطفل الجيران ؛ فقصة الطفلة تم استرجاعها متصلة وموازية لقصة طفل الجيران، فبعدما أبعد الطفل عن تقبيل الطفلة المريضة من طرف إخوانه، سمح له بنسج عالقة مع الطفل، بل وفر له أخوه الأكبر مكانا آمنا لإشباع رغباته الجنسية الشاذة معه: « كان جماله أنثويا... صاحبته بعد فراق ياقوته... كنت أقبله على خديه الورديين... أخي الأكبر أفرد لنا مكانا منزويا في السطح نلعب فيه طول النهار، وقال لنا العبا معا وحدكما، أما ياقوتة فهي مسلولة ».[3]

قصة الشخصية المركزية مع الطفل منبثقة وناتجة عن القصة الأولى، لأن الشذوذ الجنسي ناتج عن تحريم العلاقات الطبيعية، المتمثلة في العلاقة بين الذكر والأنثى ؛ فالمنع يولد ممارسات غير طبيعية. وهكذا يقلب الراوي الأدوار؛ فيجعل الصورة المستنسخة هي الأصل والصورة الأصلية نسخة عنها. يشكل مشهد الأم الصورة الأصلية، لكن الراوي جعل مشهد الطفلة ياقوتة صورة أصلية وصورة الأم وصورة طفل الجيران نسخة عنها.

أضف إلى ذلك، أن الراوي يخصص المكان اللائق للممارسات الشاذة، والمكان الهامشي للعلاقات الطبيعية. هذا التوازي والقلب والتحويل على مستوى المشاهد المشاهد والصور، يوازيه تجزيء وتقطيع للفضاءات والأمكنة.

إن تجزيء المكان، بالوقوف عند عتباته وأجزائه، صفة تتسم بها كل أعمال المبدع حميد لحمداني، ولذا يجد القارئ نفسه أمام نتف ومقاطع صغيرة تضم بدورها مشاهد أصغر، تحاكي في معمارها اللوحة الفسيفسائية.

2) الصورة الفسيفسائية:

يجد القارئ هذه الصورة منذ الرواية الأولى حيث يجزئ الكاتب الحدث الواحد إلى شذرات متناثرة على طول النص، بالإضافة إلى تقسيمه للمكان إلى مقاطع صغرى، ويقدم الراوي الشخصية من خلال حوار داخلي صورة عن معمار محكي الدهاليز، مشبها بنائه بهيكل مكون من قطع الغيار: « هل كان ذوقك منحطا..؟ كانت المرأة المفضلة لديك مركبة كقطع الغيار..الردف من الداودية قرب حمام كبور، والنهود من باب القصدير.. وأنت ابن الدهليز. الماضي ليس إلا ذكرى. وحين كان يعوزك الصدر الحنون المنتفخ كنت تتذكر (عبلة) ...تستحضر معها صورة المهاجر.. أو لست ترى أنها شوهاء تلك المرأة التي كنت تصنعها بالتقسيط، كان هذا التنافر يغيظك أحيانا، ولكن الوجه الصبي في بيت أبيك كان يشرق وضاء...»[4].

هذا الحوار الداخلي صورة مقعرة Mise en abyme وظيفتها تفسيرية، فهذا الحوار الداخلي يستدعي قارئا ضمنيا، وبالتالي يمكن القول بأنه صادر عن الكاتب الضمني؛ أي أنه صوت الكاتب. إن ظاهر القول يعطي

[1] المرجع نفسه ، ص 10.
[2] المرجع نفسه، ص 183-184.
[3] المرجع نفسه، ص 10-11.

[4] المرجع نفسه، ص 155- 156.

انطباعا بأن الراوي الشخصية يحدد أنواع النساء والأشياء التي يعشقها فيهن، إلا أن الموضوع ظاهره المرأة، وباطنه الكتابة ؛ وهي قاعدة مضطردة في أعمال الكاتب، حيث يصف بشكل خفي معمار النص. واضح إذن، أن النص السردي عند لحمداني مكون من "مقاطع"، سواء كما يصورها في هذا الحوار الداخلي ب"قطع الغيار"، أو كما رأينا من قبل، حيث يشبه الكتابة ب"قطع الشطرنج"، فالقاسم المشترك هو التجزيء، والتقطيع. إلا أن هذه الصورة تبرز أكثر في "رحلة خارج الطريق السيار"، حيث وظف الكاتب في هذه الرواية تقنية التشظي محاكيا بذلك مآل الرحلة التي انتهت بانفجار الحافلة، وتشتت أجزاؤها في الحقول وعلى جنبات الطريق. تسعف تقنية التشظي في التعبير عن الواقع العربي والعالمي، وذلك بالتركيز على لحظة تاريخية مفصلية، وهي اندحار الأيديولوجيا اليسارية، وبروز المد الديني، وانتصار الرأسمالية: « المسألة فيها مفارقة حقا كما تقول، ولكن أغلب الأصدقاء اتفقوا على تحويل مكان اللقاء إلى أحد المساجد، وقد تحمست لهذا المسجد... وقالت لي العليا ذات يوم: كيف تسوغون تحويل نشاطكم اليساري إلى قلب بيوت الله ؟».[1]

هذه الأيديولوجات المتصارعة، يمثل لها بشخوص ونماذج بشرية، وأخرى من عالم الأشياء. وهكذا تبدأ الرحلة لاستكشاف هذا العالم البرزخي، والذي عبر عنه الراوي بشكل فني ؛ وذلك بأن حصر الرحلة في مدة قصيرة لا تتجاوز بضع ساعات، ضمنها حكايات مختلفة، ومتنوعة بتنوع الشخصيات المسافرة على متن ناقلة غير صالحة للسفر وعلى طريق ممتلئ بالحفر، يهددان سلامة المسافرين وسلامة المحيط بأكمله: « ابتعدوا عن الناقلة، إنها ستنفجر... تلك الناقلة الملعونة... بالنسبة لي بمثابة درس تاريخي... انفجار ناقلة يهدد بلدا بأكمله...»[2]

يحاكي التشظي النصي الفوضى العارمة التي تتجلى في أزمة القيم، وانهيار الأخلاق، نتيجة الفراغ الأيديولوجي. كما تتجلى في الجهل والتخلف لغياب فكر منظم، ومؤسسات فاعلة تقود الرحلة الحضارية إلى بر الأمان، وتجنبها أسباب الانفجار.

وإلى جانب البعد الفكري لتقنية التشظي، مكنت هذه التقنية من بناء هيكل روائي غير معهود، فهو غير مقسم إلى أبواب وفصول، بل إلى مقاطع وشذرات منفصلة ومستقلة، يربط بينها خيط رفيع، هو الناقلة. ويبلغ عدد هذه المقاطع واحد وخمسين مقطعا يتخللها محكيات صغرى.

بالإضافة إلى تقنية التشظي تتميز الصورة الفسيفسائية بتعدد الشخصيات واختلاف مشاربها ومساعيها وانتماءاتها الأيديولوجية. فعلى العكس من رواية "دهاليز الحبس القديم" حيث شخصية مركزية تحكي قصة طردها من المنزل، فإن " رحلة خارج الطريق السيار" تتميز بتعدد الشخصيات والأصوات والصور، فتختلف المواقف باختلاف الأهداف والحمولات الفكرية.

خاتمة:

نستنتج مما سبق أن الأعمال الروائية لحميد لحمداني تستفيد من فنون مختلفة على رأسها الفن المعماري، ويتضح ذلك جليا من خلال:

- عناصر المعمار في **عتبات الروايتين**: "دهاليز"، "الحبس"، "الطريق السيار"...
- **وصف الفضاء الذي تدور فيه الأحداث**: " المدينة القديمة"، "المدينة الحديثة"، "القصر"...
- **الإشارات العديدة لعناصر الفن المعماري**: "أعمدة الرخام"، "أعمدة المرمر"، "نقوش وتحف"، "الأسوار"...
- **توظيف الأشكال الهندسية**: الصور المتوازية؛ من متناظرة ومتقاطبة، وصور المثلثات، والصور المتشظية، والصور الفسيفسائية.

لائحة المراجع:

المراجع بالعربية:

باختين (ميخائيل): شعرية دوستويفسكي، ت. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

التمارة (عبد الرحمان): مرجعيات بناء النص الروائي، ط 1، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2013.

لحمداني (حميد): حميد لحميداني: دهاليز الحبس القديم، ط2، مطبعة النجاح، الدار البيضاء المغرب، 1985.

---

[1] رحلة خارج الطريق السيار، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص 113-117.

رحلة خارج الطريق السيار، ط2، منشورات علامات، المغرب، 2006.

السيرة الذاتية، الرواية ولعبة الميثاق المزدوج، أنجزه : هشام العلوي، ضمن. العلم الثقافي، عدد يوم السبت، 08 أكتوبر 1994.

مساعدي(محمد): تناسل الصور والمشاهد في رواية "رحلة خارج الطريق السيار"، قضايا النقد الأدبي، عالم الكتب الحديث،إربد، الأرذن، 2009.

العلوي (هشام): الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2006.

سويدان (سامي): المتاهة والتمويه في الرواية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 2006.

المراجع بالفرنسية:

Barthes Rolland : L'aventure sémantique, éd. Seuil, 1985.

Boyer A.M : "Le contrat de lecture", in. **Littérature populaire ; peuple, nation, région**, Actes de colloque du 18 au 20 Mars, trames, éd. .Faculté des lettres de Limoges, 1988.

EDWARD Welch : "Zola, Jourdain and Architectonics of modernity", in. **Studies**, éd. Peter Lang AG, European Académie Publichers, Bern, Germany, 2003.

GANDELMAN Claude : Le regard dans le texte, image et écriture, du Quatrocento au XXè siècle, éd. Méridiens-Klincksieck, Paris, 1986.

GRIVEL Charles : Production de l'intérêt romanesque, La Haye, éd. Mouton, 1973.

HAMON Philippe : Expositions- Littérature et architecture au XIX siècle, éd. José Corti, 1989, p. 99.

NAKAI Atsuko : " Architecture et littérature. L'influence réciproque entre Emile Zola et Frantz Jourdain", In. **Language and Culture**, Doshisha Studies, N°) 2, 2000.

RICARDOU Jean : Nouveau problème du roman, éd. Seuil, 1978.

RICOEUR Paul : Architecture et narrativité, in Revue **Urbanisme**, N°) 303, Novembre-Décembre, 1998.

SHAKED Gershom : Étude de quatre nouvelles, éd. L'Agence Juive, Jérusalem, 1963.

TADIE Jean-Yves: Le roman d'aventures, éd. P.U.F, 1982.

TAINE Hippolyte : philosophie de l'art, 6ème édition, Tome II, Hachette, Paris, 1893.

تشييد الرواية

د. أحمد فرشوخ
الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين
مكناس - تافيلالت

يشكل التشييد انجازا أساسيا في كل عمل فني يتوخّى نوعاً من النُّضج، لأنّه يقع في مركز التّصوّر الصُّنعي للنص، وينمُّ عن التصميم الذي من خلاله يبني الكاتبُ مسكنه الرّمزي.

وبعبارة أخرى، فأن تُشيّد معناه تشخيص واقعٍ وفق نظرة شديدة الخصوصيّة تمنح التخييل نوعاً من الاستقلال الذاتي الذي هو ثمرة بلوغ التكوُّن والتّجنّس ذروتهما.

وعليه، يكون تشييدُ النّص الروائي، تحديداً، رهاناً على "الإبداعيّة" المتولدة (في) وبداخل السرد. ومن ثمّ طموحُ اختلاق "عالم" لا يشكل فكرة جاهزة أو أطروحة جامدة، بل انفتاحاً يتقوّى من تأرجحاتها نفسها، وكذا من جدل الأجزاء بالكل، وتعارض المثيل مع المختلف، فضلا عن حوار الوجوه الفنية المتباينة. ولأنه كذلك، فظهوره يتحدّد بحسب جهة النّص، مُتحدّياً إكراه "اللوغوس": فإذا كانت الطبيعة تفرض عالماً وحيداً، فإن الفن يُشيّد كثرة من العوالم الممكنة. إذ رغم الضرورة اللغوية وإكراه النماذج المعرفية، ثمّة حُريّة دقيقة تسمح بالحركة والاختراق والعبور والتحريف والهدم والابتكار.

1. الرواية وخطر الاتصال

ويجدر بنا أن نُذكر، هنا، بتلك العلاقة الوثيقة بين الرواية والحرية. ذلك أن النص الروائي بالذات مُتداخل الأبعاد، مُتعدّد اللغات والأصوات والمحكيات، متنوع الخطابات والنماذج والأشكال. إنّه فضاء أدبي مفتوح، ذو نزوع ديمقراطي في تمظهراته الحيّة والأصيلة. كما أنه عالم وثيق الارتباط بالحاضر، يستضيفه ويُفكّك متخيله ويكشف القوى والظاهرات الأخرى الضامرة فيه والمحجوبة في خفاياه: الأمر الذي يُغري القارئ بالتورّط في المتاه الحكائي، ممّا قد يُبدّل حياته الخاصّة عبر الإسقاط أو التماهي أو الحلم أو التباعد.

وهُنا يظهر خطر التواصل بين القارئ والرواية؛ خطرٌ تولدت عنه الكثير من الروايات التي اتخذت من التأثير الدرامي للتخيل الحكائي، ومن القوة العجيبة لسلطان الأدب؛ اتخذت منهما موضوعاً ومنبعا للتفكير السّردي، على شاكلة ما نجده في العملَيْن الخالدين: "دون كيشوت" و"مدام بوفاري". هذا ناهيك عن الخطر الآخر المنبثق عن الاتصال الحرفي والاختزالي؛ ذاك الذي يرى في الرواية إغواء، وتسلية رخيصة، وتحريضاً على الرّذيلة، وعبثاً بالمقدّسات.

وضمن هذا السّياق، يكتسي الموضوع الجمالي للرواية سمة خاصّة، إذ خلافاً للملحمة والأجناس الأدبية التغريبيّة المغلقة، تتميز الرواية بالانفتاح والجذب وتهيئة فضائها للسّكن الرّمزي [1].

2. الرواية وفن المعمار

هذا، وقد خصّ "هيدغر M. Heidgger" مسألة البناء والسّكن بتأمل فلسفي عميق [2]، لنا أن نفيد منه بالشكل التالي:

يشرع "هيدغر" في بيان الصّلة بين البناء والسّكنى قائلا: "يبدو أنّنا لا نصل إلى السكنى بغير "البناء". فلهذا البناء هدف (...). وجميع البنايات، في هذه الحالة، ليست للسكنى. إن جسراً، وبهو مطار، وملعباً، أو محطة كهربائية هي بنايات وليست مساكن (...) ومع ذلك فإن هذه البنايات تدخل في ميدان سكنانا: ميدان يتجاوز البنايات ولا ينحصر كذلك في السكن" [3].

---

[1] - لأجل المقارنة بين الرواية والأجناس الأدبية التغريبيّة التي سبقتها، من جهة الانغلاق والانفتاح، والكلية والصّيرورة، يمكن الرّجوع إلى: ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة د. جمال شحيد، معهد الانماء العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1986.

[2] - M. Heidegger, Batir. Habiter. Penser, in Essais et conférences, les Essais LXC, NRF, Gallimard, Paris, 1958.

[3] - هيدغر: البناء، والسكن، والتفكير (عن) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، ص. 64.

وعن هذا المرجع أخذنا الإحالة البيبليوغرافية، وتابعناه في ترجمته لأقوال "هيدغر".

وجواباً عن سؤال: ماذا يعني الشيء المبني؟ يُقدم "هيدغر" تأمّلا بليغاً من خلال مثال "الجسر"، باعتباره مُقرّباً للأرض بالسّماء وللسماويين بالفانين [1]. ولأن الجسر مكان، فهو كشيء، يُحدث فضاء، إليه تدخل الأرض والسماء [2]. فالمكان، إذن، يُحدث الفضاء. وهذا الأخير ليس شيئاً يوازيه، ولا موضوعاً خارجيّاً أو تجربة باطنية: إذ ليس هناك الناس ثم الفضاء مُضافاً، لأنني إذا قلت "إنسان" وفكّرت بواسطة هذه الكلمة في كائن ذي نمط إنساني، أي الذي يسكن، عندئذ أكون بقولي "إنساناً" أقصد الإقامة في التربيع [3] قريبا من الأشياء.

هكذا يكون البناءُ تشييدا للأمكنة، وتأسيساً وجمعاً للفضاءات أيضا. فالبناء يتحول إلى شيء موجود، وبالتالي فنحن فقط عندما نريد أن نسكن نُريد عندئذ أن نبني [4].

ولأنّ الرواية فن معماري مكتوب، فهي توفر **"فضاء" يجاوز "المكان"**. ففيما يكون المكان حدوداً حافة بموضوع مُحتوٍ، يُعدّ الفضاء بمثابة الحدود الداخلية للوعاء المحتوي. إذ قد يزول مكان الشيء، لكن فضاءه لا يمكنه ذلك، لأنه يختلف عن المادة ويستقل عنها.

فالشخصية، مثلا، تحتل دائماً فضاءً، غير أنّها لا تحتل نفس المكان دوماً: الشيء الذي يعني كون الفضاء الروائي يحوز غزارة وتنوعا وتعقيداً [5]. إنّه "أوسع وأشمل من المكان [يحضُن] مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كلّ حركة حكائية. ثم إنّ الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدّد، فإدراكه ليس مشروطاً بالسيرورة الزمنية للقصة" [6].

الرواية، إذن، فضاء بالمعنى الجغرافي والدلالي والمنظوري والنصي، والجمالي أيضاً. لأنّ القارئ يبني فضاءه المحتمل المشتق من الرواية ومحيطها الإشعاعي، المستخلص من علامات النص وتوارداته في الذاكرة والخيال والوجدان. والروائي مثل الفنان المعماري، يبني فضاءه النصي وفق استراتيجيّة فنية مُعيّنة، ويُشكل نصّه كموضوع للفكر والفن والجمال جاعلاً إيّاه صرحاً يلجه القارئ ويعبُره ويسكن ويتوه في أرجائه ثم يخرج أو يظل حبيسه.

ومن هُنا وجدنا كثيراً من الروائيين يرغبون في أن تُفهم أعمالهم فضائياً، بحيث تُقرأ كنصّ معماري ينتصب في الهواء. فـ"بروست"، مثلا، يرى في إحدى مراسلاته أن الروائي كالمهندس يُشيد البناء، ثم يأخذ لاحقاً في محو آثار الصّنعة عنه، حتّى يظهر للناس أخيراً كأنه عمل عفوي. فثمة، إذن، جُهدٌ في إخفاء التصميم النصي.

يقول مؤلف "بحثاً عن الزمن الضائع" لأندري جيد A. Gide": "لقد كرّستُ كلّ جهودي لبناء كتابي، ثم بعد ذلك مباشرة، قمت بإزالة كل الآثار المزعجة، المتبقية من عمل البناء" [7].

وعندما يسعى "بروست" أن يُفسر لـ"ريفيير Riviere" معمار عمله، يقول: "وبما أنّه بناء، فإنه يحتوي بالضرورة على كتل، وأعمدة. وفي المسافة التي تقع بين كل عمودين، يمكنني أن أقوم بنقش زخارف في غاية الدّقة" [8].

نخلص من هذا، إلى كون التشييد تتلازم ضمنه الصّنعة "بالطبع" ويتلابس فيه الإتقان "بالارتجال"، وتتلاقى عبره الإرادة "بفيض الخاطر". فصقل البناء شرط رئيس لتقريب الفن من الطبيعة، ونفث "السّحر" في كيانه. ونحن واجدون لدى "نيتشه" ما يكاد يُقارب فكرة "بروست" عن العمل العفوي - المصنوع. يقول في إحدى شذراته: "لقد تعوّدنا على عدم التساؤل، أمام كل شيء متقن، عن تكوينه، وعلى الاستماع بوجوده كما لو أنه انبثق من الأرض بضربة عصا سحريّة. من المحتمل

---

1 - عن المرجع نفسه، ص. 65.

2 - عن المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

3 - ترجمة للكلمة الفرنسية (quadriparti)، وهي تعني هُنا، الأرض والسّماء، الفانين والسّماويين. أخذنا هذه الإشارة عن المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

4 - عن المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

5 - جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن احمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص. ص. 19 - 21.

6 - د. حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991، ص. 64.

7 - مارسيل بروست (عن) حامد طاهر، المعمار الروائي عند مارسيل بروست، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير - فبراير - مارس 1982، ص. 185.

وانظر: - M. Proust, Correspondance Générale III, Paris, 1930.

8 - عن المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

أننا لا نزال نكابد آثار انفعال ميثولوجي قديم. لا نزال تقريبا نحس بنفس الشعور (مثلا داخل معبد إغريقي مثل معبد باستوم) كما لو أن إلها شيَّد بكل يُسر سكناه بتلك الأحجار الضخمة ذات صباح جميل؛ أو، أحياناً أخرى، كما لو أن روحاً وجدت نفسها، بفعل سحر مفاجئ، حبيسة حجر وهي الآن تحاول أن تجعله ينطق باسمها. الفنان يعرف أنّه لن يكون لعمله التأثير الكامل إلا إذا جعل المتلقي يعتقد أن فيه شيئاً من الارتجال، أن ظهوره للوجود لا يخلو من معجزة بسبب فجاءته، لن يفوته كذلك أن يُسهم في هذا الوهم وأن يُدخل في الفن، في بداية الإبداع، عناصر الإثارة المُلهمة، عناصر الفوضى التي تخبط خبط عشواء، عناصر الحلم المتيقظ، كل الحيل الخدّاعة الهادفة إلى تهيء روح المشاهد أو السامع بحيث تعتقد في انبثاق مفاجئ للإتقان" [1].

واضحٌ إذن أن الروائي يُنشئ عمله انطلاقاً من اللغة والمتخيل مع حجْب أسرار الصنعة ودقائق الإبداع، ذلك أنّ التصنّع شكّل منذ القديم علامة مُفارقه للرّونق الفني والجاذبية الجمالية. وبالمقابل، فإنّ نزع البقايا والأخلاط عن النص شكّل حُلما شبيهاً بالحُلم المطلق "للكتاب الآتي" لدى "فلوبير"، حيث طموح الصّفاء والتبلور وتخليص الكتابة من كل سندٍ دخيل أو قوة غريبة أو علامة "في غير محلها": أي تخليصها من وشوشة الحسّ الثقيل والقطعِي، ونزع الشوائب عنها كما تُنزع الشوائب عن التّبر في نار الأتون.

ومن المؤكد أن الروايات تتباين في طرائق تشييد المعمار، تبعاً لحساسيتها الفنيّة ودرجة نضجها الإبداعي. فإذا كان المعمار التقليدي هرمياً، على الأغلب، تتسلسل الأزمنة فيه وتتضح من خلاله قسمات الشخصيات، وتترابط ضمنه عناصر الحبكة وفق منحىً خطي تشويقي يتراصف ثم يتأزم ثم ينفرج فينغلق؛ فإنّ المعمار الجديد يتّسم بالدائريّة الجالبة لسرد لولبي يدور حول نفسه ويكاد يناقض ذاته في شبه عوْد حكائي متواتر؛ وقد يتّسم بالطابع المتولد المنفتح على المستقبل والاندفاع وفق هندسة متقطعة ومتحوّلة ومتداخلة؛ كما أنّه قد يتخذ صورة بناء شعري آهل بالتصوير والتجريد والحكي الحُلمي والمناجاة، وهمس الفراغ الموحي بلوعة الفقد ومأساة الحنين الأصلي ووجع ضياع الآخر. هذا فضلا عن البناء المعماري الحواري المنضد للأصوات والرؤى وفق تصميم طِباقي، تتجاور ضمنه الشخصيات والأزمنة والأمكنة والقيم، كما تتجادل وتزدوج وتتقابل تبعاً لتكافؤ رفيع يُقوّم القيم، ويُنسّب الحقيقة، ويُعرّي منظوريّة الوجود، ويُخلخل الخطيّة الحكائية للعالم، ويتذوق التناقض خارج التفكير المنطقي السّجين، وخارج الوضوح ومعرفة التصنيف والقطع.

وإلى كُل هذا، يُضاف المعمار النّاقض لنفسه من الداخل، الساخر من مُواضعات الرواية السّائدة، والمفكك لعلامات التمثيل؛ هذه التي ترتد على نفسها مُفصحة عن عصر الشك، وتفكير الأزمة، وانتصار العتمة، وانتهاء عهد الدليل الطيّب والقارئ الساذج المُنسحر بسلاسة الحكي وشفافية العالم الروائي.

3. المقاربة الفضائية

وتأسيساً على ما سبق، تتضح أهمية المقاربة الفضائية للرواية، من جهة تركيزها على التزامن والتجاور بدل التوالي والتعاقب: الشيء الذي يستدعي توسيع مجال المقاربة من خلال استدعاء فنون النحت والرسم والتّصوير والسينما. وهذه الفنون مُنضافة إلى المعمار، تُمكننا من إعادة اللحمة إلى وحدة النظرية الجمالية التي أصيبت بشرخ على يد بعض الفلاسفة والمنظرين الذين أفرطوا في تضييق حقل معالجة كل فن على حدة، متجاهلين ما يُسمّى "بتراسل الفنون"، عارضين عن "النقد البيني" الذي يدرُس النصوص والمعارف كفضاءات متصلة ببعضها، تأتلف وتختلف، تتوافق وتتعارض؛ وبالتالي نسمع في كل واحد منها صدى الصّوت الآخر ونغمته المصاحبة.

3 . 1. مقاربة "جنيت"

هكذا نُفيد من "جيرار جونيت G. Genette" في "الصُّور" [2]، مع تصرُّف واستثمار، عارضين للفضائية الأدبية الممكنة، حسب التمظهرات التالية:

● فضائية اللغة [3]: وهي تؤول إلى تفضيء كل شيء، كاشفة بذلك عن القصور والانحياز، خائنة لحقيقة "الوعي" ذي الطبيعة الزمنية الخالصة. واللغة، بهذا المعنى، هي أكثر من صوت مادامت تفكيرا كتابيا [

---

1 - فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته، كتاب العقول الحرّة، الجزء الأول، ترجمة: محمد الناجي، مرجع سابق، ص. 95، شذرة. 145.

2 - - Gérard Genette, La littérature et l'espace (in) Figures II, coll. Points, Ed. Seuil, Paris, 1969.

3 - Ibid, p.p. 44 - 45.

أصيلا] بدون مؤثثات على حدّ تعبير "ملارمي". وعليه، فإن فضائية الكتابة الظاهرة [الملموسة] ليست سوى رمز لفضائية اللغة العميقة.

● فضائية الكتابة [1]: وتتجلى من خلال القران العضوي بين الأدب والكتابة في الثقافة الغربية، حيث الحضور المُجسّد لشكل الخط وتنظيم الصفحة وهيأة الكتاب في كليته: الشيء الذي يُتيح ترتيب الأدلة والكلمات والجمل والخطاب وفق إيقاع لا زمني، تكون عبره قابلة للتبنين التزامني والانبثاق النصي، إذ لا مجال لاعتبار القراءة مجرّد تعاقب ساعات... فـ"بروست"، مثلا، كان يدعو قارئه للتيقظ خُيال الخاصّية "المجهرية" التي تُميّز أعماله: أي أن ينتبه إلى العلاقات المنسوجة بين مشاهد تبدو متباعدة جدّاً من منظور القراءة الخطية المطردة. لكنها، بخلاف ذلك، مشاهد مُتجاورة ومتقاربة ضمن فضاء المكتوب، وفي نطاق السمك النصي والإدراك العمودي للسّرد من جهة التوقعات، والاسترجاعات، والعلاقات التشاكلية، والإجابات المؤجّلة، والرّوابط القائمة بين المنظورات، والتي باسمها كان "بروست" نفسه يُشبّه أعماله بكاتدرائية.

ولأن الأمر كذلك، فإن القراءة الفضائية، هي في العمق، إعادة قراءة واختراق عابر للكتاب من كل الجهات والأبعاد، الأمر الذي يُحرّر فضاء الكتاب من كل خضوع سلبي أو عبوديّة للقراءة المتلاحقة. وحينئذ، يشخّصُ الفضاءُ المؤثر على حركة اتجاه الكتاب وأشكال انحرافه وتلاشيه في الذاكرة والخيال.

● فضائية الأسلوب [2]: وتناظر "الصور" في البلاغة القديمة، وآثار المعنى في النقد الحديث. ذلك أن العبارة اللغوية لا تكون أحادية المعنى دائماً، بل هي في تضاعف وتوالد وازدواج. فنحن نلفي الكثير من الكلمات حاملاً، في ذات الآن، لما تسميه البلاغة بالدلالة الحرفية والدلالة المجازية. وبين هاتين الدلالتين، ينحفر فضاء يُلغي خطيّة الخطاب، ويُعيد النظر في الاقتصاد الظاهري للنص.

● الفضاء الأدبي الغفل [3]: وهو مقارب لتلك المكتبة المثالية التي تخيّلها "بورخيس"، أي المكتبة التي تظهر الأدب حاضراً في كليته، يعاصر بعضه بعضاً، عابراً لكل الاتجاهات [4].

من هنا يبدو "الفضاء" مُتّسعاً لشتى العلامات والرموز اللغوية والخيالية والسيميائية. ولاشكّ في كون تصوّر "جنيت" يتجاوب مع الكثير من النظرات النقدية والرّؤى الفلسفية، ويتقاطع معها، ولُربّما أفاد منها.

2.3. مقاربة "كيسنر"

ونودّ، ضمن هذا السياق، الإلماع إلى مُقاربة فضائية مُميّزة و"مبتكرة" على مستوى الطرح. وهي التي أنجزها النّاقد الإنجليزي "جوزيف. إ. كيسنر Joseph. A. Kestner" في كتابه "الفضاء الروائي" [5] الذي نجد فيه تصوّراً مُركبّا يمتح من النظريات النقدية الحديثة، والفنون الفضائية كالنحت والرسم والمعمار، مستفيداً من التصورات التي قدمها الروائيون أنفُسهم عن أعمالهم، مطبّقاً على متن واسع يشمل الرواية الأمريكية، والروسية، والإسبانية، والألمانية، والفرنسية، والإنجليزية.

وهكذا، تتخذ "الفضائية" لديه ثلاث صور كبرى تضمّ: "الهندسي" و"المحتمل" و"المطابقة المولدة". ويُمكن إيضاحُها وفق ما يلي:

● الهندسي: تتضمّن الفضائية الهندسية العناصر الأوقليدية كالنقطة، والخط، والمستوى. ذلك أن "النقطة" تتشرّب موضوعات الأنانية، والوحدة، والمسّ الأحادي، والنفي... وكلها تشكل حدثاً واحداً يشعّ في مختلف الاتجاهات، أو "قطرة مداد" تسيح في مجموع الفضاء النصي. ومن منظور مُساوق، فإن الشخصيات يمكن تصورها كنقط تُفضي إلى تصادُمات. كما أن الترابط بين الشخصية كنقطة، والكلمة بما هي كذلك نقطة، يجعل الجسد صائراً إلى الكلمة [6].

---

[1] - Ibid, p.p. 45 - 46.

[2] - - Ibid, p.p. 46 - 47.

[3] - Ibid, p.p. 47 - 48.

[4] - عبّر "بورخيس" عن هذه المكتبة في العديد من مقالاته "وتخييلاته"، منها مقالة/ مُحاضرة "أسطورة الكتاب" المتضمنة لصورة المكتبة بوصفها ضربا من الغرفة السحرية التي تسكن بها الأرواح الفضلى للإنسانية مغتبطة، تنتظر كلامنا لتخرج عن صمتها فتستيقظ: أي تنتظر فتحنا للكتاب لكي يُصبح الحدث الجمالي مُمكنا.

انظر: خورخيس لويس بورخيس، "أسطورة الكتاب"، ترجمة أحمد عثمان، مجلة أوان، العدد 2، مرجع سابق، ص. ص. 6 – 9.

[5] - "The Spatiality of the Novel"، وقد ترجمه لحسن حمامة إلى العربية تحت عنوان: "شعرية الفضاء الروائي".

[6] - جوزيف. إ. كينسر، شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص. 59.

ومن اللافت أن تُشبّه النقطة بقطرة المداد، لأن هذه تحمل كُلاً من التقلص والامتداد، وبالتالي وكما "أوضحت ذلك (داريل مانسيل)، فـ"قطرة المداد" التي تفتح الرواية، هي في حقيقة الأمر: "المنهجُ العضوي المطبّق على معنى عضوي، إذ ليس ثمة حياة عامة غير مُحددة بحياة خاصة" [1]. لذا، فمن اللازم التعرف على النقطة المنشئة لمجمل النشاط السردي.

وبخصوص "الخط"، فهو يتضمن صنوفا ثلاثة، هي: الخط المستقيم، والخط المعقد، والخط المتوازي. وجميعها لا تحدث في الطبيعة، بل يتخيلها الإنسان.

هذا، وقد شكلت استعارة "الخط" منظورا موحيا أخصب الكثير من البصائر النقدية. "فهنري جيمس"، مثلا، يستعمل الصورة الخطية: (الخيط ficelle) لتوصيف أحد أهم بنيات رواية "السفراء". و"شكلوفسكي" يُحدّد نوعاً آخر للخط مُمثلا في "التنضيد enfilage"، و"تودوروف" يراه من خلال مبدأيْ "التوازي" و"النقيض". ذلك أن الروائي وهو يُشيِّد العلاقات الداخلية للسّرد، يستعمل خطّاً في شكل نقيض، وتدرّج، أو توازٍ لتصميم القصّة. إذ التوازي يُمَكن من منهج سلس للتشييد مع خلق إيهام التقاء الخطوط المتوازية، التي تكون متباعدة جغرافيا أو ذهنيا أو شعوريا أو "حكائيا". وبالنسبة لنسق النقيض، فهو في العمق، حيلة التوازي الملتمسة عبر تعارض متفاوت يتخذ صيغة محور مرجعي يعزل بروز الخط الهندسي ضمن النص [2].

أمّا "المستوى" فيتشخص من خلال صيغة الطرس المُفضّإ [3]، المُجلّى بالقراءة اللازمنية التي تُركب أعمالاً مُختلفة الواحدة فوق الأخرى. وهنا ينبثق التأويل الناظر إلى النصوص في ازدواجيتها وتعددها. وبعودتنا إلى "دون كيشوت"، مثلا، نلفي مستوياتها تشكل طرساً لا يشمل الروايات البطولية (الرومانس) لنصوص سابقة كتب عليها "سرفانتس" فحسب، بل أيضاً كنصوص ممكنة تحققت من خلال روايات أخرى مثل: "جوزيف أندروز" (1742)، و"كيشوت الأنثى" (1752)، و"كيشوت الروحي" (1772) [4].

وفضلا عن هذا، ثمّة نصوص ممكنة في الرواية ذاتها؛ نصوص غائرة ومنفصلة تُقسّم الفضاء الروائي وتُشذره وتُشقق حدوده، وتُزحزح تماسكه. وبهذا نكون أمام تعدّد في الواحد، حيث المتلقي المُتّسع الأفق بإمكانه أن يكتشف: الرواية المضادة، واللارواية، واللارواية البطولية، والرواية الريفية، والملحمية، والشطارية.

وإضافة إلى هذا، هناك أشكال أخرى لتفضية الزمان وتوليد القراءة المتعددة المستويات. فمن ذلك نحت "الصمت" المُبرّز عبر توقف الشخصيات عن الكلام بهدف الإنصات إلى أحلامها، أو عبر انقطاع الحركة الرامي إلى صياغة تساؤل بدون صوت، أو عبر تشييد فضاء نصيّ مُقعّر يتوق إلى رواية بدون موضوع وبدون زمنية دنيوية [5].

● المحتمل: ويراد منه تحديد شكل الإيهام الفضائي الثانوي في الرواية التي تتضمن النص الأدبي وعلاقته بالفنون الفضائية كالرسم، والنحت، والهندسة المعمارية. هذا الشكلُ من الفضائية يروم إظهار التراسل الفني بين المشهد والرسم، وصُنع الشخصيات والنحت، والبنية والهندسة المعمارية.

إن "المشهد"، يشكل ضمن نظرية الرواية لحظة درامية في موقع محدّد زماناً ومكاناً، إلا أن الدرامية ليست كافية لإنتاج المشهد بحيث يتعيّن أن يكون هناك موقع بالمعنى التصويري والإطاري. وهو ما قد يُغري بالنظر إلى الرواية كلوحة، وإلى القصة كصورة، أي كبروز رائع [6].

وبخصوص "الصُّنع الفني للشخصيات"، ثمّة استلهام للإيهام النحتي، وتنافس بين الشكل اللفظي والشكل الغرافي، وبالتالي مُحاولة تشبُّهٍ بالفلسفة الفنية الضّمنية العميقة المجسّدة في صُنع التماثيل.

وواضح أن نحت الشخصيات يختلف بحسب منظور الروائي ومدى قدرته على تشييد كيان فني ذي استقلالية وقوام. "فالروائي الضعيف يُشيّد شخصياته، ويتحكم فيها ويجعلها تتكلم. أمّا الروائي الحقيقي فيستمع لها ويشاهد وظائفها، باختلاسه السّمع حتى قبل أن يعرفها. بتعبير آخر، يصادفها عن طريق حجمها ذي نفس الحدود، وعن طريق قدرتها

1 - المرجع نفسه، ص. 55.
2 - المرجع نفسه، ص. ص. 61 – 63.
3 - المرجع نفسه، ص. 74.
4 - المرجع نفسه، ص. 75.
5 - المرجع نفسه، ص. ص. 88 – 95.
6 - المرجع نفسه، ص. ص. 101 – 102.

لتمكينه من الاقتراب منها بدل تمكينها من الاقتراب منه" [1].

أمّا تشييد "بنية الرواية" فيحيل على الترابط المتين للأدبي بالنظرية المعمارية: فسواء كان الفضاء المعماري في عمارة أو في رواية، فإنّه قائم بذاته، ومع ذلك مُعَبر عن العالم الذي هو محيط كامل ومرئي، وإبعادٌ وتشكيلٌ للعالم الخارجي" [2]. وكما أن العنصر المركزي لفن العمارة يكمُن في العلاقة بين الخارجي والداخلي، فكذلك الفن الفضائي للرواية.

● المطابق المولد: يحيل هذا المفهوم [3] على التداخل الفضائي للقارئ والشخصيات، والنص من منظور التساكن ضمن حقل دينامي مُجاوز للزمن المحدود: الأمر الذي يُعيد طرح إشكال "الانفتاح" و"الحدّ" في ضوء جديد. ذلك أن مردوديّة "الحقل الدينامي" تُسعف في تنسيب المسافة بين الداخل والخارج. فحدود أثر فني "لا تتطابق مع حدود شكله المادي. إذ مع حقله الدينامي يمتد في الفضاء مفضيا إلى حالات دينامية متراكبة ومتداخلة فيما بينها بشكل متبادل" [4].

ومن ثمّ، فإن الفن المعماري هو الذي يُشخص الفضاء الشاغر، إذ يجعله مرئيا، مشتغلا بذلك كقوة تُقرّبُ بين الخارج والداخل. وبالمِثل، فإن الفن الروائي بما هو حقل دينامي، يَحُل التعارض بين البرّاني والمحايث. وبذا يندُّ الشكل عن كونه غلافاً، مادام يتشيّد كشيء مجسّد، دينامي، وقائم بذاته، ودونما معادل أو بديل [5].

إنّ سعينا لتلخيص بعض العناصر الدّالة في مقاربة "ج. إ. كيسنر"، مع مُحاولة إيضاحها عبر التركيز والتركيب والتصنيف، إنّما يستهدف الإلماع إلى خصوبة وانفتاح الموضوع النقدي المقترن بتشييد العالم النصي للرواية على مستوى التصوُّر، كما على مُستوى البنيات والموادّ.

ومن المؤكّد أن توسيع مجال المقاربة من خلال النظر إلى الفنون الفضائية الأخرى، يكتسي أهميّة شديدة بحُكم المتخيّل المشترك بين كثير من الفنون، التي وإن اختلفت تجسيداتها، فإنها تروم خلق شكل يُخوّل الانفلات من استبداديّة الموضوع [6]، وإيجاد "لغة" أو "شفرة خاصة" تُجسّد حرية الفن في موازاة الضغوط [7].

ومن اللافت أن يحظى الفن المعماري بانتباه خاصّ لدى أغلب مُنظري الفضائية الروائية، ومن بينهم، كمثال، الناقد الفذ "ميخائيل باختين M. Bakthine" الذي يرى الشكل الفني الروائي مُتحققاً عبرها يُسميه بـ"مادة التأليف Materiau"، وهو ينظر إليه من خلال الموضوع الجمالي المندمج، المنشبك بالتاريخ والمجتمع، مُقارباً إيّاه كشكل معماري (Architectonique) يتضمن مجموع أدوات التركيب النصي: الشيء الذي يجعله شكلا جماليا دالا، ينبثق عن التنسيق المحكمَ لأدوات التشييد، وبالتالي شكلا معمارياً يلحم وينظم القيم التواصلية والأخلاقية في النص" [8].

ومن اللافت أيضاً، أن نجد الفنّ المعماري في قلب مختلف الاجتهادات والتصورات والتنظيرات الحداثية للأدب والفن عامّة. فلقد "وُلد عصرنا تحت شعار التشييد والبناء. لذا، فإن الفن الحديث – الذي يُعبر عنا – لا يمكن أن يكون شيئا آخر غير فن البناء" [9]. بل إن الفن ما بعد الحداثي بدوره، لم يستطع التخلص من إغراء النموذج المعماري: إذ من الواضح أن فن العمارة هو مجال الصراع والمنافسة بامتياز في تيارات ما بعد الحداثة، بل إنه الحقل المرجعي الذي احتضن الجدل حول مفهوم ما بعد

---

1 - المرجع نفسه، ص. 140.

2 - المرجع نفسه، ص. 159.

3 - مفهوم المطابق المولد من نحت المترجم، وهو مستحدث في النقد الإنجليزي إذ صكّه الكاتب، والاصطلاح الإنجليزي هو: "Genidentity". انظر مقدمة المترجم، ص. ص. 11- 12.

4 - المرجع نفسه، ص. 199.

5 - المرجع نفسه، ص. ص. 200 – 201.

6 - هنري فوسيون ، "الشكل ضرورة للإنجاز" (ضمن) د. حسن المنيعي، عن الفن التشكيلي، إعداد وترجمة، مطبعة سندي، مكناس، الطبعة الأولى، 1998، ص. 77.

7 - جوزيف كوزوت J. Kosuth، " الفن الشكلاني والوظيفة الفنية"، (ضمن) المرجع السابق، ص. 39.

8 - M. Bakthine: Esthétique et théorie du roman, traduit de russe par Daria Olivier, Gallimard, 1978, p. 69.

9 - لايوس كساك، "لازال الفن الجديد حيّاً". ضمن د. حسن المنيعي، عن الفن التشكيلي، إعداد وترجمة، مرجع سابق، ص. 87.

الحداثة وبُحِثت فيه المردوديّة المنبثقة عن استخدام هذا المفهوم [1].

وكل هذا من شأنه أن يُسهم في التحوّل المتعدد والثري للموضوع الجمالي الأدبي والفني بشكل عام، وللموضوع الجمالي الروائي بشكل خاصّ. ذلك أن تجدّد وتعميق المداخل النقدية يُفضي بكل تأكيد إلى تحريك المدى الإيحائي والتخييلي والمعرفي للأعمال والنصوص الثرة، بحيث تنبثق عنها إشعاعات جمالية كانت كامنة، أو إلماعات رمزية كانت مُنطفئة، أو دلالات متبلورة كانت مجهولة. وبالتالي فإنّ إضافة مرجعيات نقديّة مُستجدّة، من قبيل المرجعية الفضائية كما عَرَضْنا لبعض خطوطها، بإمكانه أن يُعدّد الموضوع الجمالي للعمل الفني على المستوى التزامني، أي على مستوى حقبة محدودة ومعاصرة: الشيء الذي يُشكك في فكرة الموضوع الجمالي الوحيد المطابق لمجتمع بكامله ضمن مرحلة زمنية ما. فبالإمكان توليد موضوعات جمالية متنافسة بحسب زوايا النظر المعتمدة، وبحسب المرجعيات التأويلية. ذلك أنّ الموضوعات الجمالية لا يُحتمل أن تكون متباعدة فحسب، بل قد تكون متناقضة أيضاً.

فالتطور النقدي، إذن، مكوّن أساس في تغيير الموضوع الجمالي للرواية لأن الأعمال الفنية تنِدّ عن أصولها ومقاصدها الواعية. ومقاربة "الفضاء الروائي" من منظور التشييد ومكوناته وفق أنماط جديدة من القراءة يُفسح المجال أمام تحرير السّرد الأسير، وتقوية إشعاع الابتكار، وتوسيع التواصل الجمالي.

---

[1] - فردريك جيمسون، سياسات النظرية، المواقف الإيديولوجية في جدل ما بعد الحداثة، ترجمة: فخري صالح، مجلة الكرمل، عدد 51، ربيع 1997، ص. ص. 38 –49.

التحليل السيميائي للخطاب الروائي في النقد الجزائري السعيد بوطاجين أنموذجا

ذ. سحنين علي
جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي- الجزائر.

-تمهيد:

حظي الخطاب السّردي الرّوائيّ في النّقد الجزائريّ المعاصر بنصيب أوفر من الدّراسة والتحليل، إن على مستوى التنظير أو التطبيق، ولعلّ المتصفح للمنجز النقديّ الجزائريّ يدرك بلا ريب أنّ ثمة تراكما نقديا لا سبيل لإنكاره، شفّ عن نشاط دؤوب وحركة نقدية حثيثة بلغت شأوا بعيدا في مواكبة مستجدات الحركة النّقدية العربية والغربية بصفة خاصة، بحيث يممت شطرها ومتحت من آلياتها ومصطلحاتها وإجراءاتها التنظيرية والتطبيقية رغبة في سبر أغوار النصوص الرّوائية، وفك شفراتها ونزع رداء التدثر عن المعنى.

ويعد النّقد السيميائي من بين أهم المناهج والمقاربات النّقدية الحديثة التي لقيت إقبالا كبيرا واهتماما متزايدا من لدن النقاد والباحثين الجزائريين، لاسيما ما يتعلّق بالجانب الإجرائي التطبيقي، غير أنّ اللافت للانتباه هو ذلك التباين والتفاوت في مستويات تلقي هذا المنهج واستقباله. فهو يتأرجح بين التطبيق الآليّ الميكانيكيّ والصنميّ الفج لآلياته، وبين التطبيق الواعي الذي يعمل على مساءلة الأبعاد الفلسفية والإيبستيمولوجية لهذه المناهج النقدية الوافدة قبل إعمالها ودمجها في السّاحة النّقديّة العربيّة، إذ لا ينبغي أن نكتفي بتقديم هذه المفاهيم والمقولات مفصولة عن جذورها وأسيقتها الّتي انبثقت عنها، ولا نُقدم-كما تقول "يمنى العيد"- على "نقلها وتكرارها، بوضعها قيد الاستعمال في سوق النّقد الأدبيّ (...) بل بإعادة إنتاجها بالشّغل على النّصّ الأدبيّ"[1]. الأمر الّذي من شأنه أن يضفي على هذه المناهج والنّظريّات الوافدة إلينا طابع الخصوصيّة العربيّة، ويؤدي إلى التّأصيل المنهجيّ، وبالتّالي يخلّصها من قيود التبعية الكلّية للنّقد الغربيّ.

بيد أنّ ذلك لن يتأتّى في ظلّ القطيعة الإيبستيمولوجيّة الّتي يشهدها خطابنا النّقديّ العربي المعاصر-في بعده الحداثي- مع أصوله ومنابعه المعرفيّة الممتدّة في حقول الفكر النّقديّ الغربيّ، والمؤطّرة لهذا الخطاب النّقديّ الحداثيّ، فكلّ خطاب حسب رأي "محمّد عابد الجابري" "يصدر عن رؤية ولا بد: إمّا صراحة وإمّا ضمنا. والوعي بأبعاد الرّؤية شرط ضروريّ لاستعمال المنهج استعمالا سليما مثمرا..."[2] ذلك لأنّ هذه الرّؤية هي الّتي "تؤطّر المنهج وتحدّد له أفقه وأبعاده"[3].

ومن هذا المنطلق ينبغي أن يكون تحديث الخطاب النّقديّ، وليس التحديث العلمي المقصود مجرّد النّقل الحرفي والآلي لأدوات وإجراءات غربية يجهل أصلها ونسبها، بدعوى " أنّ المناهج العلمية ملك مشاع، وإنجاز إنساني للجميع، ولعلّ من لم يسهم في تشكيلها أشدّ حاجة إليها ممن توفّرت لديه العوامل لإنضاجها وبلورتها"[4].

وتلك هي المفارقة-حسب رأينا-بأن يتحدّث النّاقد السيميائي الجزائري المتمثّل لمناهج ونظريات وإجراءات ومصطلحات مستعارة، ومقطوعة الصّلة بأسسها وخلفياتها المعرفية ثمّ يدّعي البحث عن خطاب نقديّ أصيل شكلا ومضمونا[5].

لذلك لا ينبغي علينا-والحالة هذه- أن ننظر إلى الخطاب النقدي -في بعده الحداثي- على أنّه مجرّد مجموعة أدوات وإجراءات نقديّة، يُتوسّل بها في تحليل النّصوص والخطابات الأدبيّة، وإنما باعتباره رؤية

1- يمنى العيد، في معرفة النّص الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص: 22.

2- محمّد عابد الجابري، نحن والتّراث: قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط، 2، 1982، ص:37.

3- المرجع السابق والصّفحة نفسها.

4- يمنى العيد، في معرفة النص، ص: 22.

5- ينظر: بن عيسى هامل، واقع الخطاب السّيميائيّ في النّقد الأدبيّ الجزائريّ، رسالة ماجيستير (مخطوط)، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات والفنون، جامعة وهران، 2005، 2006، ص: 03.

منهجيّة أفرزتها الظّاهرة العلمانيّة الغربيّة، تحمل في طياتها وفي مضامينها ومدلولاتها شحنات معرفيّة وفلسفيّة وعقائدية تعكس أبعاد البيئة الثّقافية والحضارية الّتي تنتمي إليها.

وفي هذا السّياق الّذي يراعي الأصول العلميّة والمعرفيّة، والمنطلقات الفكريّة والفلسفيّة، الّتي تستمدّ منها المناهج والنّظريات مصطلحاتها وإجراءاتها التّنظيريّة والتّطبيقيّة، يتنزّل كتاب"الاشتغال العاملي" للنّاقد "السّعيد بوطاجين" ضمن الجهود النّقدية الجزائريّة الميممة شطر السيمياء بكثير من الاقتدار، لاسيما التحكم في المنهج، وضبط المصطلحات النّقدية عن طريق إيجاد البدائل والمقابلات العربية لها في محاضنها الأصلية، مع محاولة الأرضنة والتكييف لتبيئة هذه المصطلحات والمفاهيم الوافدة.

إننا ونحن نحاول الولوج إلى عالم النص النقدي البوطاجيني نعي جيدا صعوبة المسلك ووعورة الدرب لاسيما وأن بوطاجين قد طرق نص "غدا يوم جديد" بجهاز مفاهيمي غني بترسانة كبيرة من المصطلحات النّقدية التي تم توظيفها بمرونة كبيرة ودقة متناهية، إضافة إلى التحكم الواضح الذي أبداه النّاقد في تطبيق المنهج السيميائي.

غير أن الصعوبة الأخرى التي تواجه أي باحث في هذا المجال هي صعوبة البحث في حقل "نقد النّقد"، الذي أقل ما يقال عنه أنه يتطلب إلماما واسعا بمستويات النّص الأدبيّ والنّص النّقديّ معا.

ثم إننا لا ندّعي في هذه المقالة -المتواضعة- ممارسة "نقد النقد" بمفهومه العلمي الدقيق، لذلك فإننا ندرجها ضمن ما اصطلح عليه "خطاب على خطاب" أو "كلام على كلام"، فهي بمثابة "ميتا نقد"، ذلك لأنها لا تعدو أن تكون توصيفا للمادة النقدية وتحليلها.

ولعلّ ما يؤكّد خطورة الجوس في أعماق ومكونات النصوص النّقدية قولة "أبي حيان التوحيدي" حينما سئل -في الليلة الخامسة والعشرين- من كتاب الإمتاع والمؤانسة- عن بعض القضايا المتعلقة بمراتب النظم والنثر، ومواطن الاختلاف بينهما، ووظيفة كل منهما، فأجاب عن ذلك بقوله:" إن الكلام على الكلام صعب." وحين سئل لم؟ قال:" لأن الكلام عن الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متّسِع، والمجال فيه مختلف. فأما الكلام على الكلام، فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا شَقَّ النحو وما أشبه النحوَ من المنطق، وكذلك النثر والشعر وعلى ذلك."[1]

فالتوحيدي من خلال هذه المقولة كان يشعر بصعوبة "الكلام على الكلام"، ذلك لأن هذا الأخير له ميزة خاصة تكمن في عسر المخرج من ورائه بطائل، بحيث لا يمكن الوصول إلى النتائج التي تتغياها هذه العملية، فالمنتهى منه غير مطموع فيه ولا موصول إليه.[2]

وقد راود هذا الإحساس النّقاد في العصر الحديث أثناء حديثهم عن منهج "نقد النّقد". هذا ما يستشف من حديث "رونيه ويليك" و"أوستين وارين" عن الأدب والدّراسات الأدبية في كتابهما "نظرية الأدب"[3]، ومن خلال-أيضا- كتاب"نقد النّقد وتنظير النّقد العربيّ المعاصر"" لمحمد الدّغمومي"[4]. وقد أشار"محمد سويرتي" في كتابه "النّقد البنيويّ والنّص الرّوائيّ" إلى الصعوبات التي اعترضت بحثه، فأشار من ضمن ذلك إلى صعوبة إيجاد منهج ينسجم مع البنيات النقدية المتباينة: يقول" فما هو المنهج الذي يمكن أن يساعد على مواجهة هذا المتن النّقدي المختلف البنيات؟ كيف يجب اقتحامه والدخول في حوار نقديّ معه؟ كيف يتناول المنهج جميع عناصر البنية النقدية دون الوقوع في الفوضى والتكرار؟ كيف يجمع بين المنهج البنيوي والحوار النقدي؟"[5]

إنّها أسئلة حيرى وصعوبات منهجية يمكنها أن تعترض سبيل أيّ باحث في مجال "نقد النّقد"، وتطرح أكثر من تساؤل بخصوص ماهية وطبيعة الأدوات

1- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، صححاه وضبطاه وشرحا غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1942، ج2، ص: 130، 131.

2- رشيد بلعيفة، شعرية النقد/ قراءة في كتاب السرد ووهم المرجع لـ: السعيد بوطاجين، ضمن كتاب " النص والظلال" فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، منشورات المركز الجامعي، 2009، ص: 43.

3- رونيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، تعريب: الدكتور عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1992، ص: 23.

4- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999.

5- محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، المغرب، 1991، ص: 16.

المنهجية والمصطلحية التي تساعد على قراءة النصوص النّقدية وتفكيكها.

2- قراءة في كتاب الاشتغال العامليّ للسّعيد بوطاجين:

يعدّ كتاب الاشتغال العامليّ لـ"السّعيد بوطاجين" دراسة رائدة في الخطاب النّقديّ السّيميائيّ الجزائريّ، فهو من القراءات القليلة الجادّة والمتميّزة، الّتي استدعت المنجز النقدي الغريماسيّ، وتحديدا نظرية العامل، لمقاربة متن الرّواية الجزائريّة "غدا يوم جديد" لابن هدوقة، ومحاولة الكشف عن كيفية اشتغال العوامل فيها وشبكة العلاقات والأدوار العاملية التي تحكمها.

ولاشكّ أنّ عملا مثل الذي نهضت به هذه الدراسة، ومقاربة عمل أدبي بحجم الرواية غدا، إذ تتعدّى صفحاته الثلاثمائة، ينمّ عن معرفة دقيقة بقضايا المنهج والمصطلح وقدرة كبيرة على تتبّع البرامج السّرديّة والمسارات الصّوريّة، وتحديد شبكة العلاقات المعقّدة والمختلفة الّتي تميّز مثل هذه النّصوص السّرديّة.

يتضمّن كتاب (الاشتغال العامليّ) مقدّمة وتمهيدا وستّة أقسام وتقفيلة (خاتمة)، متبوعة بثبت للمصطلحات (عربي- فرنسي)، و(فرنسي- عربي)، الّتي اعتمدها الباحث وضمنها دراسته.

2-1-قراءة في المقدمة:

في المقدّمة يوضّح الباحث الرّؤية العامّة الّتي وسمت دراسته، حيث يعدّها محاولة بدئيّة متواضعة لتفكيك جزئيّ للبنية الرّوائيّة الكبرى لرواية (غدا يوم جديد) "لعبد الحميد بن هدوقة"، ملتزما في ذلك " مبدأ التجرّد والحياد تفاديا للتقويمات الواحديّة القائمة على تباين الأصوات المستقبليّة أو على مرجعيّات ذاتيّة"[1].

لذلك فهو منذ البداية يعترف بأنّه لا يزعم أنّ دراسته قد استوعبت مجمل الأبنية الآيلة إلى التعقيد والتعميّة نتيجة الاختيارات الجماليّة لدى الكاتب، كما أنّه لا يدّعي الاختلاف والتفرّد، مما جعله يعتبر دراسته امتدادا للمحاولات المؤسّسة الّتي بدأت تعطي ثمارها في البلدان المغاربيّة في السنوات الأخيرة[2](*)، غير أنّ الباحث قد أبطن ميله-غير البريء- لدراسة الرّواية (غدا يوم جديد)، بما تتميّز به من درجة نوعيّة أسلوبيّا ولفظيّا وبنائيّا[3]، فـ"دراسته (السّعيد بوطاجين) تسعى إلى تأكيد ما يشهد به للرّوائيّ، أكثر ممّا هي موجّهة لاستكشاف تمظهرات البنيات الكبرى"[4]، وقد تجلّى ذلك بوضوح من خلال اعتراف الباحث المسبق بـ" أنّ أديبا مثل"عبد الحميد بن هدوقة " لا يحتاج إلى أيّ كان كيما يثبت قدراته على التنويعات البنائيّة والموضوعاتيّة من نصّ إلى آخر."[5]

وقد أثار الباحث في مقدّمته مسألة مهمّة، تخصّ المعرفة العميقة والضروريّة بالخلفيّات الأساسيّة الّتي تنبني عليها المناهج والنّظريّات النّقديّة الحديثة، ممّا ألزمه النّظر في أدواته الإجرائيّة والإحاطة بجذورها وتفرّعاتها، قبل توظيف مصطلحات يجهل أصلها وتعدّد قراءتها، وكلّ ذلك من أجل تفادي التّحليلات الآليّة وتجاوز المعياريّة الآنيّة.[6]

لكنّه وعلى الرّغم من ذلك، فقد واجه الباحث صعوبات لعلّ أبرزها إشكاليّة المنهج والمصطلح. أمّا على المستوى الأوّل (المنهج)، فقد عانى بعض الشّيء من حركيّة المناهج النّقديّة المعاصرة وتطوّرها المستمر بحثا عن ذاتها وعن طريقة مثلى في امتلاك النّصّ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ "التّطبيقات المكرّرة لأدوات إجرائيّة تدفع إلى التّساؤل عن ديمومتها ومآلها وعن مدى قدراتها على الإلمام بإنتاجنا المعرفيّ وخصوصياته"[7]. وأمّا على المستوى الثّاني، فقد طرحت

1- السّعيد بوطاجين، الاشتغال العامليّ (دراسة سيميائيّة) "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، أكتوبر 2000، ص:07.

2- ينظر: المصدر السابق والصّفحة نفسها.

*- مثل محاولات: سعيد بنكراد، ومحمّد مفتاح، ومحمّد ناصر العجيمي، وسمير المرزوقي وجميل شاكر، ورشيد بن مالك...إلخ

3- ينظر: حسان راشدي، تلقّي السّيميائية في النّقد الأدبي بالجزائر، ضمن كتاب ملتقى الخطاب النّقديّ العربيّ المعاصر قضاياه واتّجاهاته، المنعقد بالمركز الجامعي خنشلة يومي 22، 23مارس 2004، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عين مليلة، ص: 149.

4- مصطفى منصوري، "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة في الخطاب النّقديّ الجزائريّ -المرجعيّة والآليّات- مجلّة النّقد والدّراسات الأدبيّة واللّغويّة، ع1، 2005، مخبر الدّراسات الأدبية والنّقدية واللّسانية (قسم اللّغة العربية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر)، ص: 206.

5- السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص: 08.

6- ينظر: المصدر السابق والصّفحة نفسها.

7- المصدر نفسه، ص: 09.

معضلة المصطلح- لدى الباحث-إشكاليّة ثنائيّة، تتحدّد الأولى في الاختلاف الموجود بين المنظّرين والنّقاد الغربيّين أنفسهم، لاسيّما فيما يتعلّق بنظريّة غريماس"كونها مشروعا سيميائيّا معرفيا يمارس النّقد الذّاتيّ باستمرار وهي بهذا نظريّة قابلة للمراجعة النّقديّة والتّاريخيّة."[1] وأمام هذا الوضع يقف الباحث المتمثّل للسّيميائيّة السّرديّة (نظريّة غريماس) على ترسانة مفاهيميّة هائلة ومصطلحات حاشدة وغير منظّمة، وعندها ينبغي عليه أن يتمعّن في انتقاء المصطلحات تجنّبا للوقوع في الخلط والغموض.

وفي مقابل ذلك، هناك التّرجمات المصطلحيّة العربيّة، الّتي تتّسم بالفوضى والاضطراب والتّشتّت والتناقض وعدم الاستقرار، نظرا لتفاوت مستويات تلقّي المناهج والنّظريّات النّقديّة الحديثة وتباينها بين الباحثين والدّارسين، ولتجاوز هذه المعضلة حاول الباحث انتقاء بعض التّرجمات، الّتي رأى بأنّها أقرب إلى الدّقة من غيرها، مستمدّا إياها من بعض الأعمال والأبحاث العربيّة الرّائدة (عبد السلام المسدّي، وجميل شاكر، وسمير المرزوقي، وميشال شريم...وغيرهم). أمّا المصطلحات الّتي استعملها الباحث، وانعدم تداولها، فقد اقترح مقابلا لها لعلّه يكون قريبا من معناها، و قد اضطرّ- في أحيان كثيرة-إلى الشّرح بهدف تقريب المعنى من القارئ[2].

هكذا فقد جاء تعامل الباحث مع هذه الإشكاليّة (إشكاليّة المصطلح) وفق ثلاثة مستويات هي كالآتي:

-استعمال التّرجمات الشّائعة والمتداولة.

-اقتراح ترجمات قريبة من المعنى الأصليّ.

-اللّجوء إلى الشّرح عند تعذّر تحقّق أحد المستويين السّابقين.

2-2-قراءة في التمهيد:

أمّا التّمهيد فقد خصّصه الباحث للحديث عن إشكاليّة العامل باعتبارها الموضوع المحوريّ والأساسيّ في النّظريّة السّيميائيّة (نظريّة غريماس)، لكنّه قبل ذلك قام بالإشارة إلى الإضاءة المنهجيّة والمصطلحيّة الّتي أثارها كتاب (الدّلاليّة البنيويّة) "لغريماس"، و(قاموس السّيمياء) الّذي ألّفه بالاشتراك مع "جوزيف كورتيس"، حيث غدا هذان الكتابان مرجعين أساسيين لمعظم الباحثين والدّارسين المتخصّصين في السّيميائيّات.كما أشار أيضا إلى تلك الفتوحات المنهجيّة الّتي قدّمتها تحليلات"فلاديمير بروب" للحكايات الشّعبيّة الرّوسيّة وأبحاث اللّغويّ الفرنسيّ "لوسيان تنيير" وأعمال "أ.سوريو" والمسرحية "آن أوبرسفالد" "لغريماس" في صياغة نظريته العامليّة.

لقد توصّل الباحث إلى أنّ مصطلح العامل يتقاطع ويتداخل مع مفاهيم ومصطلحات أخرى كالشّخصيّة Personne والممثّل Acteur والوظيفة Fonction، وقد أحدث توظيف هذه المصطلحات واستعمالها من قبل الباحثين والدّارسين خلطا في المفاهيم وغموضا في التّحليل السّيميائيّ للخطابات السّرديّة[3].

يقترح "غريماس" تعريفا للعامل بقوله: "هو وحدة تركيبية ذات طابع شكلي، بغض النّظر عن أيّ استغلال دلاليّ أو إيديولوجيّ"[4] أو بتعبير آخر هو من يقوم بالفعل أو يتلقاه.

أما الذّات فيعرّفها بقوله: "تبدو الذّات كعامل تتحدّد طبيعته من خلال الوظيفة الّتي يؤدّيها."[5]

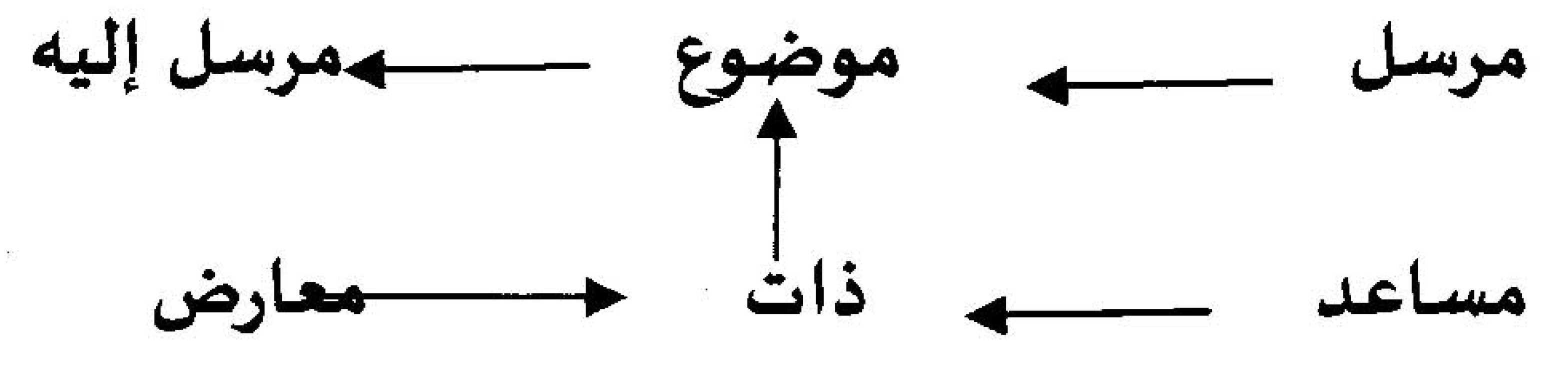
وبناء على هذا التّصوّر يضع "غريماس" تحديده الثّنائي لعوامل السّرد:

1-ذات/موضوع.

2-مرسل/مرسل إليه.

3-مساعد/معارض.

وإذا كانت هذه العوامل لدى غريماس تأخذ الشّكل الآتي:



فإنّنا نجد "السّعيد بوطاجين" يقف على الخلل الّذي يميّز هذه الترسيمة العاملية، بحيث يرى أنّه ينبغي أن يمرّ السّهم من المرسل إلى الذّات ثمّ الموضوع، ذلك

1- حسان راشدي، تلقي السّيميائيّة في النّقد الأدبيّ بالجزائر، ص: 149.

2- ينظر: السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص: 09.

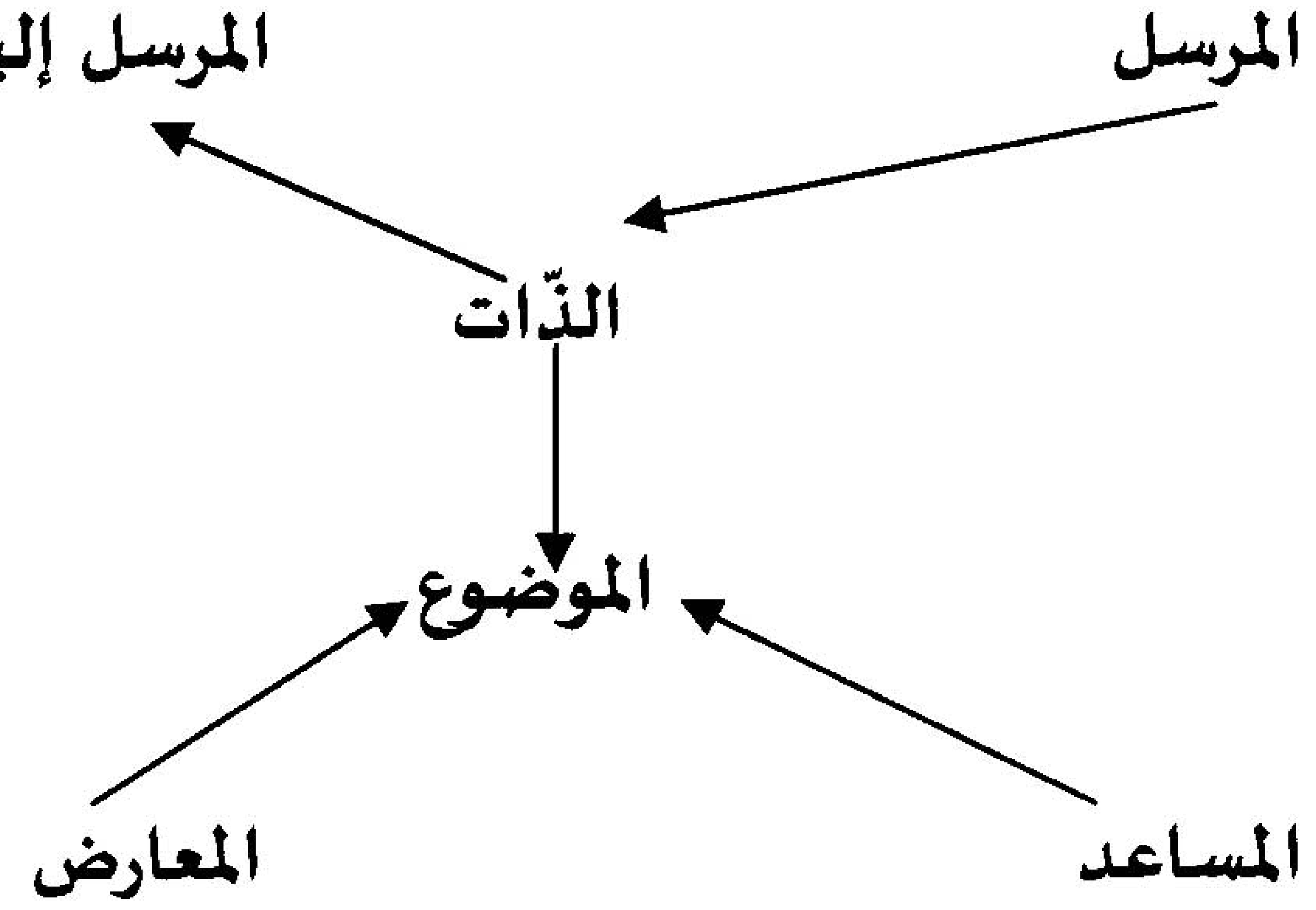
3- ينظر: حسان راشدي، تلقّي السّيميائيّة في النّقد الأدبيّ بالجزائر، ص: 150.

4- A.j. (Greimas), j. (Courtes), dictionnaire raisonné de la théorie sémiotique du langage, p 3 :hachette, paris, 1979.
عن: السّعيد بوطاجين، الاشتغال العامليّ العامليّ، ص: 19.

5- A.j. (Greimas), j. (Courtes), dictionnaire raisonné de la théorie sémiotique du langage, p: 370

لأنّ المرسل يوجّه طلباته وأوامره للذّات وليس للموضوع، وأنّ سهمي المساعد والمعارض ينبغي أن يتوجّها إلى الموضوع لا إلى الذّات-على الرّغم من وجود حالات عديدة تكون فيها المساعدة أو المعارضة موجّهة للذّات كوجود-لأنّ المساعدة أو المعارضة تنطلق من طبيعة الموضوع بغض النّظر عن القائم به أومؤدّيه.(1)

لقد استنبط الباحث هذه الملاحظات المسجّلة على الترسيمة العامليّة الغريماسيّة، انطلاقا من التعديل الّذي اقترحته المسرحية "آن أوبرسفالد" لهذه الترسيمة- في كتابها Lire Le théatre، حيث قدّمت-في هذا الصّدد- قراءة منطقيّة مقنعة، تبرز فيها التموقع الحقيقيّ للعوامل وفق الترسيمة السّرديّة الآتية:



إنّ هذا التّعديل الّذي اقترحته "آن أوبرسفالد" يمكن له أن يحلّ محل ترسيمة "غريماس"، ذلك لأنّه يقدّم قراءة مبرّرة لمسار العوامل وتموقعها في السّرد، ولعلّ المتأمّل في التغيير الّذي طرأ على مجرى الأسهم-وبالتّحديد سهم الرّغبة الّذي يوصل المرسل بالذّات ثمّ الموضوع– يدرك جيدا ذلك الخلل الّذي يكتنف ترسيمة "غريماس" العامليّة ويقتنع بمقروئيّة البديل الّذي اقترحته "أوبرسفالد".

غير أنّه وبالرّغم من النّقص والخلل الّذي يميّز ترسيمة "غريماس" إلا أنّنا نجد الباحث يصرّح بالقول: "سنعتمد على نظريّات غريماس المتعلّقة بالعامل لأنها جاءت مكمّلة لما اقترحه كلّ من فلاديمير بروب وأ.سوريو كونهما سبقاه إلى التفكير في مسألة الأنظمة العامليّة وكيفيّة اشتغالها نصيّا"(2).

بناء على هذا تتّضح المرجعيّة المحدّدة، والإجراءات التّحليليّة الدّقيقة والصّارمة، الّتي يستند إليها "السّعيد بوطاجين" في الكشف عن البنيات الكبرى المكوّنة للرّواية (غدا يوم جديد)، بيد أنّه قد أغفل البنيات الصغرى الّتي تتطلّب جهدا مضنيا وعملا موسوعيا، كما أنّ "الحديث عن تجليات البنى العامليّة في الرّواية يتطلّب عملا تجزيئيا غاية في الدّقة، وهذا العمل قد ينطلق من أبسط الوحدات الصغرى للمعنى، للبحث عن الذّوات والموضوعات. لذا تبدو عمليّة تحليل الفعل السّيميائيّ المحدّد لنظام العامل أمرا بالغ التعقيد."(3)

2-3- قراءة في التّرسيمات العامليّة:

قام الباحث بتقسيم الرّواية إلى مجموعة من المقطوعات، يمكن لها أن تشتغل كوحدات خطابيّة سرديّة تمثّل قصصا منفردة، وقد لخّصها في خمس جمل تمحور حولها الخطاب السّرديّ لـ:"غدا يوم جديد" وهي كالآتي:

1- مسعودة تريد الذهاب إلى العاصمة.
2- مسعودة تريد تدوين حياتها.
3- الحبيب يريد الذهاب إلى الزّاوية.
4- عزّوز يريد الحصول على الأراضي.
5- العمّة حليمة تريد تزويج خديجة بقدّور.

وبناء على هذا التقسيم توصّل "السّعيد بوطاجين" إلى أنّ البرامج السّرديّة تتحدّد في خمس ترسيمات عامليّة كبرى، تنبني على أساس علاقة الرّغبة الرّابطة بين الذّات والموضوع، وهي كالآتي:

1-المدينة-الموضوع(1).
2-الكتابة-الموضوع(2).
3-الزّاوية-الموضوع(3).
4-الأرض-الموضوع(4).
5-المدينة-الموضوع(5).

غير أنّه ومن خلال تركيزه على البنيات العامليّة الكبرى، لم يقدّم مقياسا معينا للتّمييز بين بنية كبرى وبنية صغرى، ولم يشر إلى نوع الاستدلالات الّتي ضبط من خلالها المقطوعات والفقرات. ويظهر أنّه ارتكز في ذلك التّقطيع، أو التّقسيم على Sémio Paragraphes ما يسمّى" فقرات سميو –سردية-، - وتعني أنّ كلّ فقرة تخصّص لمرحلة من الفعل الحكائي، مثلما بإمكانها أن تخصّص narratives للتصرّفات المتتاليّة لعامل من العوامل"(4). فالتّقطيع-باعتباره إجراءا دقيقا-تحكمه مجموعة من

1- ينظر: السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص: 16، 17.
2- المصدر السابق، ص: 18، 19.
3- المصدر نفسه، ص: 18.
4- مصطفى منصوري، "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة في الخطاب النّقديّ الجزائريّ-المرجعية والآليات- ص: 207.

الضّوابط والمعايير، من شأنها أن تمنحه خصوصيّة ما، وتبرّر تلك الاستقلاليّة المفروضة، وتجعل المقطوعات تلتحم وتتعالق بعضها ببعض، وفق مجموعة من المحدّدات الخطابيّة (الزّمن، المكان، أو القيمة الدّلاليّة)، وأنواع الرّوابط التّركيبيّة والنّحويّة الّتي تؤسّس لعلاقات الاتّصال داخل الخطاب السّرديّ[1]. غير أنّ "السّعيد بوطاجين" قد اعتمد-في تقطيعه وبشكل كبير-على المقطوعات السّرديّة الّتي تقدّمها الرّواية، فبقي إلى حدّ ما حبيس المعطى الجاهز.

2-3-1: ترسيمة:المدينة-الموضوع(1): يحاول الباحث من خلال هذه الترسيمة الكشف عن العلاقة القائمة بين الذّات ممثّلة في شخصيّة مسعودة وموضوع القيمة ممثّلا في المدينة، وقد توصّل إلى أنّ هناك انفصالا بين الذّات (مسعودة) وموضوعها (المدينة) الحلم الّذي تسعى مسعودة لبلوغه وتحقيقه، غير أنّ تحقيق هذه الرّغبة يتطلّب توفّر الكفاءة اللاّزمة لذلك، بمعنى أنّها قبل أن تصل إلى المدينة ينبغي أن تكتسب كفاءة مزدوجة متمثّلة في:

-الانفصال عن الدّشرة ذلك المكان المغلق.

-الزّواج بقدّور ذلك الرّجل الّذي يشكّل سبيلها الوحيد لبلوغ هدفها وإدراك غايتها.

تمثّل الدّشرة جانب المرسل لمسعودة الذّات ثمّ حافزا دفعها للسّعي إلى تحقيق رغبتها. أمّا زواجها بقدور فيندرج ضمن برامجها الاستعماليّة الممهّدة لاتّصالها بالمدينة موضوع القيمة. فهي (مسعودة) "لا ترغب في الرجوع إلى الدّشرة، ولا تريد استئناف الحياة فيها. انتهى كلّ ذلك الآن، وقد تزوّجت بهذا الرّجل الّذي يعمل بالمدينة. إنّها لم تتزوّج الرّجل، تزوّجت المدينة!"[2]

هكذا وإذا كان قدّور يبدو للوهلة الأولى ومع قراءة عادية ذاتا، فإنّه مع الاشتغال العامليّ أصبح كفاءة تسهم في تحقيق رغبة لم تنكشف له، في حين أنّ زواجه بمسعودة يعدّ بالنسبة إليه غاية أساسية[3].كذلك الأمر بالنسبة لشخصيّة عزّوز، الّذي لعب دورا فاعلا في تأسيس كفاءة مسعودة عندما قبل بزواجها من رجل يكبرها سنا.

وإذا كانت الذّات (مسعودة) قد أفلحت في حصولها على الكفاءة أو الموضوع التّحييني المتمثّل في زواجها بقدّور، فهل سيمكنها ذلك من بلوغ هدفها المنشود؟.

لقد اعترض سبيل الذّات (مسعودة) عوامل مضادّة، وعراقيل تسبّبت فيها عدّة جهات حالت دون اتّصالها بموضوعها (المدينة) وعرقلة مسعاها، غير أنّ هذه الإعاقة أو المعارضة، لم تكن مقصودة وفي نيتها إفشال مخطّط البطلة، وإنّما كانت نتاجا عفويا أعاق مسارها وطريقها.

يحدّد الباحث "السّعيد بوطاجين" هذه المعارضة العفوية فيما يلي:

-**تأخّر القطار:** الّذي أدى "إلى تصعيد التأزّم نظرا للعلاقات السببية الّتي أسهمت في التدهور التدريجيّ والابتعاد عن الهدف. وهي عوامل خارجيّة مرتبطة بممثّلين آخرين شاركوا مجتمعين في عرقلة مسعى الذات."[4]

-**ظهور رجل المحطّة:** الّذي أزّم الأوضاع وغيّر مجرى الحكاية والأحداث والبرامج السّرديّة، وبالتّالي عرقلة مسعى الذّات، بفعل حركاته الجسديّة العفويّة الّتي أثارت غضب قدّور، الّذي اعتدى على رجل المحطّة، ممّا زاد الأوضاع تأزّما، وأسهم في ظهور هيئة معارضة من نوع آخر، يمثّلها الدّركيان وبدلة الكاكي والمسدّس والقبّعة واللّغة الغرابيّة. لينتهي في الأخير حلم مسعودة باقتياد الرّجلين (قدّور ورجل المحطّة) من طرف الدّركيين وهي آخر محطّة أجبرت الذّات (مسعودة) على العودة إلى حالتها البدئية والرّجوع إلى الدّشرة من جديد رفقة عزّوز زوج أمّها.

هناك معارضة أخرى تجلّت في شخصيّة قدّور الّتي كانت تبدو في البداية أهمّ نقطة مثّلت دور المساعد الّذي شكّل كفاءة الذّات في بلوغ هدفها وتحقيق رغبتها، غير أنّه ومع التحوّل الحاصل في سلسلة البرامج السّرديّة، وبفعل التواطؤ العفويّ وغير القصديّ الصّادر من قدور اتّجاه مسعودة غدا قدّور معارضا للذّات كونه عطّل مشروعها وعرقل مسعاها نتيجة صراعه مع رجل المحطّة.

وقد خلص الباحث إلى تجسيد ما سبق في التّرسيمة العامليّة الآتية:[5]

1- ينظر: مصطفى منصوري، الصّيغة السّرديّة في النّقد العربيّ الحديث، ضمن كتاب ملتقى الخطاب النّقديّ العربيّ المعاصر قضاياه واتّجاهاته، م س، ص: 124.

2- عبد الحميد بن هدوقة، "غدا يوم جديد"، منشورات الأندلس، الجزائر، 1992، ص: 24.

3- ينظر: مصطفى منصوري، "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة في الخطاب النّقديّ الجزائريّ-المرجعية والآليات- ص: 207.

4- السّعيد بوطاجين، الاشتغال العامليّ العامليّ، ص: 27.

5- ينظر: المصدر السابق، ص: 33. (بتصرف).

المرسل	الموضوع	المرسل إليه
-(الدّشرة)	-(الذهاب إلى المدينة)	-(مسعودة)
المساند	الذّات	المعارض
-القطار	-(مسعودة)	-قدّور(تواطؤ عفوي)
-الزّواج بقدّور		- تأخّر القطار-رجل المحطّة
-عزّوز وقبوله بزواج مسعودة من قدّور		-الدّركيان: (القبعة، بدلة الكاكي، المسدّس، اللّغة الغرابية)

وقد أوجد الباحث أنّ هذه الترسيمة العامليّة تتكوّن من ثلاث مزدوجات متباينة من حيث الطبيعة والدّور العامليّ الّذي تؤدّيه، وهي:

- **مزدوجة المرسل-المرسل إليه**: (الدّشرة-مسعودة).

- **مزدوجة الذّات-الموضوع**: تظهر الذّات ممثّلة في شخصيّة مسعودة أمّا الموضوع، فيمكن أن يتجسّد في المدينة، الّتي يمكن أن تلعب دورا آخر بانتقالها من خانة الموضوع إلى خانة المرسل، لأنّها تسهم في تدعيم رغبة الذّات وتقويتها.

- **مزدوجة المساندة-المعارضة**: لا توجد مساندة حقيقيّة لمسعودة، ما عدا القرار الّذي اتّخذه عزّوز وقبوله بزواجها من قدّور، غير أنّه سيتّضح فيما بعد أنّ هذه المساعدة كانت تهدف إلى تحقيق رغبة مضمرة تتمثّل في: التخلّص منها وطمع عزّوز في الحصول على الأراضي.

إذا كانت جهة المساندة تكاد تخلو من الممثّلين الفاعلين، أي الّذين يسهمون في تحقيق رغبة الذّات (مسعودة)، فإنّ جهة المعارضة تبدو ثريّة من حيث عدد الممثّلين الّذين يشتركون في القيام بدور عامليّ واحد، وهو إعاقة مسعى الذّات. فهناك القطار، ورجل المحطّة، قدّور وتواطؤه العفويّ والدّركيان، (بدلة الكاكي، القبعة، المسدّس، اللّغة الغرابيّة).

بناء على ما سبق يتّضح ذلك التعقيد الّذي يميّز شبكة العلاقات المكوّنة للبنية العامليّة، بحيث تتداخل الذّوات، وتتعارض الرّغبات والأهداف، وتضمر النوايا، وتتعدّد الوظائف والبرامج السّرديّة، فمسعودة الّتي تصبو إلى تحقيق حلم الوصول إلى المدينة تستند إلى قرار عزوز الّذي يسعى بدوره إلى تحقيق رغبة مضمرة تتجسّد في حصوله على الأراضي، وقدّور الّذي كان يشكّل في البداية مساندا يتحوّل فيما بعد إلى معارض حقيقيّ لمسعى الذّات، والمدينة باعتبارها موضوع الذّات المرغوب فيه قد تتحوّل إلى لعب دور المرسل.

إنّ المعرفة بالشّبكة المعقّدة للبنية العامليّة "تتطلّب قراءة خاصّة وأدوات إجرائيّة قادرة على استيعاب كلّ الاستبدالات الممكنة والتغيّرات الّتي تحدث مع تطوّر فعل القصّ، ومعه القناعات الفرديّة وأشكال الوعي والإدراك للموضوعات السّرديّة والأحداث."[1]

2-3-2-ترسيمة الكتابة-الموضوع(2): حاول الباحث-في هذا المبحث-القيام-بوساطة فعل الكتابة الّذي تنوي الذّات (البطلة مسعودة) إنجازه، عندما طلبت من الكاتب تدوين حياتها-" توضيح أهمّ الانزلاقات الّتي يمكن حدوثها على مستوى البنية، من خلال القيام بلعب استبداليّ الهدف منه تغيير البنى الجملية للكشف عن إمكانية تغيير الأدوار العامليّة من شكل بنائيّ إلى آخر."[2]

يبدأ الباحث بتفكيك الجملة النواة-مسعودة تطلب من الكاتب تدوين قصّة حياتها- فتوصّل إلى أنّها تتشكّل من ثلاثة عوامل هي: مسعودة، الكاتب، الحكاية. وتتوزّع على زمانين هما: الحاضر والماضي، وعلى مكانين هما: المدينة والدّشرة.[3] أمّا الموضوعات المعلنة والمرغوبة، فيضاف إلى الموضوع الأوّل المتمثّل في الذهاب إلى المدينة، موضوع آخر وهو الذهاب إلى الحج، الّذي لا يتحقّق إلا بعد قيام مسعودة بتدوين قصّة حياتها. وهو ما يعني أنّ الذّات مسعودة تدخل في انفصال بثلاثة موضوعات ترغب في إنجازها: الذهاب إلى المدينة، تدوين قصّة حياتها، والذهاب إلى الحج.

1- المصدر نفسه، ص: 40.

2- قادة عقاق، السّيميائيات السّرديّة وتجلياتها في النّقد العربيّ المغاربيّ المعاصر (نظريّة غريماس نموذجا)، (مخطوط)، دكتوراه دولة في الأدب العربيّ، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة سيدي بلعباس، 1993، 1994، ص: 369.

3- ينظر: السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص: 41، 42.

لقد اكتفى الباحث -من خلال ذلك- بذكر نوعية العوامل والأزمنة والأمكنة المشكّلة للبناء السّرديّ العام لحياة الشّخصيّة (الذّات) وأفعالها، وركّز جهده على الاستبدالات الممكنة الحاصلة على مستوى الوظائف الّتي تؤدّيها العوامل، "ذلك لأنّ اللّعب الاستبداليّ، القائم على محور الاختيار، يجعل الجملة ذات بنيتين مختلفتين تسهمان في استبدال وظيفة بأخرى."(1)

بناء على ذلك، فإنّ الجملة النواة-مسعودة تطلب من الكاتب تدوين قصّة حياتها- قد تأخذ الصّيغة الشّكلية الآتية:

-مسعودة تريد تدوين قصّة حياتها. بمعنى "أنّها تكون مرسلا في الحالة الأولى وذاتا في الحالة الثّانية"(2)

وبهذا نجد أنفسنا أمام جملتين مختلفتين:

- مسعودة تطلب من الكاتب تدوين قصّة حياتها.

-أكتوبر يدفع مسعودة إلى تدوين قصّة حياتها.

تتبنى الذّات (مسعودة) في الجملة الأولى الوظيفة العامليّة المتمثّلة في المرسل، أما السّارد فيكون ذاتا، وفي الجملة الثّانية تكون مسعودة هي الذّات لأنّ لها رغبة تنوي تحقيقها بإيعاز من أكتوبر، ويمثّل السّارد الشّكل التّحييني اللاّزم لتحقيق الرّغبة. وبذلك يكون السّارد ذاتا في جملة وموضوعا في جملة أخرى. ونجده في حالة أخرى يمثّل أحد عناصر كفاءة الذّات مسعودة.(3)

ويتواصل اللّعب الاستبداليّ حينما تقوم مسعودة بسرد قصّة حياتها فيكون الكاتب في حالة التلقّي (الذّات) ومسعودة في حالة التلفّظ (المرسل)، وعندما يقوم الكاتب بسرد الحكاية وقراءتها على مسعودة يصبح في خانة الإرسال بينما تنتقل مسعودة إلى خانة التلقّي.(4)

يتّضح من خلال سلسلة العمليات الاستبداليّة، الّتي أقامها الباحث بين العوامل ووظائفها، أنّه يحاول من جهة أولى تفعيل أحد الإجراءات الأساسية المكوّنة للنّظريّة السّيميائيّة (مبدأ الاختيار أو الاستبدال) الّذي يغدو معه النّصّ منفتحا على احتمالات وتأويلات مضمرة وغائبة، لا تظهر على صعيد التجلّي النّصي. ومن جهة ثانية يحاول إجراء تعديل على بعض الأدوار العامليّة ومنحها وظائف أخرى، ممّا جعله يسهم في تأسيس نصّ جديد بعوامل ووظائف جديدة.

تتجسّد هذه الترسيمة العامليّة (الكتابة-الموضوع) كالآتي:

المرسل ——— الموضوع ——— المرسل إليه

-مسعودة | -تدوين قصّة حياتها | - مسعودة

-أبناء الأثرياء

↑

المساند ——— الذّات ——— المعارض

-مسعودة

/ | | /

إنّ مجرّد قراءة متأنية لهذه الترسيمة العامليّة، يتبين أنّ الباحث قد أبقى على الجملة النواة (مسعودة تريد تدوين قصّة حياتها)، وقام بتفعيلها على مستوى السّرد، غير أنّنا وبالاعتماد على الانزلاقات العامليّة الّتي أشار إليها الباحث، يمكن تجسيد ترسيمة عامليّة متعدّدة المرسلين والمتلقين وثريّة على مستوى جهتي المساندة والمعارضة.

ولتوضيح الانزلاقات العامليّة الناتجة عن عملية الاستبدالات الحاصلة على مستوى الجملة النواة، قام الباحث باستقراء هذه الترسيمة العامليّة، مقترحا ثلاثة أنواع من المزدوجات:

1- المصدر السابق، ص: 43.

2- المصدر نفسه والصّفحة نفسها.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص: 44.

4- ينظر: المصدر نفسه، ص: 45. (الإحالة).

أ-مزدوجة:المرسل-المرسل إليه: إذا كانت الذّات مسعودة تحتلّ خانة الإرسال الحقيقيّة، فإنّ الباحث قد وجد أنّ جهة الإرسال يمكن أن تتدعّم بممثّلين آخرين- ومن نوعية أخرى-يسهمون في تحفيز الذّات وتوجيه حركاتها وأفعالها، فهناك أكتوبر-باعتباره حافزا خارجيا- وهناك الماضي الّذي يعدّ جزءا من حياة الشّخصيّة، وهناك الحاضر بقيمه المتعارضة مع القيّم الماضية.[1]

أما جهة التلقّي (المرسل إليه)، فتتكوّن من عامل جماعي وتأخذ طبيعة قيمية لأنّ مسعودة تهدف من خلال تدوينها لقصّة حياتها إلى تحقيق رغبتين مختلفتين:

- تحقيق الذّات أوالتّطهر.

-تعرية أبناء الأثرياء بتعريّة الماضي الّذين هم جزء منه.

ب-مزدوجة:المساندة-المعارضة: لا توجد برامج سرديّة تسهم في معارضة الذّات وعرقلة مسعاها، كما لا توجد مساندة حقيقيّة لها باستثناء بعض القيم المجرّدة:كالثّقة بالنّفس، والكاتب الّذي يبدو مساندا للذّات، غير أنّ الباحث اعتبره عنصرا من العناصر المشكّلة لكفاءتها وربما غياب الحالات الصّداميّة أدى إلى انتفاء عنصري المساندة والمعارضة، وسير الحكاية في خطّ أحادي.[2]

د- مزدوجة: الذّات-الموضوع: إذا كانت الذّات عاملا واحدا ومشخّصا، فإنّ موضوعها المركزيّ (تدوين قصّة حياتها) يتضمّن جملة من الموضوعات الجزئية- منها تعرية الماضي والحاضر-تشكّل مجتمعة الموضوع المركزيّ السّابق.

لقد أكّد النّاقد من خلال تحليلاته للجملة النواة-مسعودة تريد تدوين قصّة حياتها-على تفنّنه في صنع عمليات اللّعب الاستبداليّ المولّدة لسلسلة من الانفجارات العامليّة، كما برهن من جانب آخر على مدى تشابك هذه الأدوار العامليّة وتداخلها وتعارضها وتباينها، لتصبح بذلك القيّم المجرّدة ذواتا على خلاف ماقالت به "آن أوبر سفالد" من أنّ الذّات ينبغي أن تكون مشخّصة دوما.

2-3-3-ترسيمة: الزّاوية-الموضوع03: على شاكلة الترسيمتين السّابقتين، حاول الباحث- من خلال ترسيمة: الزّاوية-الموضوع- تجسيد نموذج عامليّ آخر تتلخّص من خلاله المقطوعة الثّالثة في جملة مركزية نواة هي: الحبيب يريد الذهاب إلى الزّاوية.

لقد شكّلت حالة الملل المفروضة على الذّات (الحبيب)، من قبل الدّشرة والقيّم الموجودة بها (الحياة المتكرّرة، الوجوه المتكرّرة، الصوّر المكرّرة، القراءة المكرّرة)، حافزا قويا وأوليا رغّب الحبيب في الذهاب إلى الزّاوية والتخلّي عن القرية، أمّا الحافز الثّاني فيمثّله رجل المحطّة وصديق الحبيب، الّذي يقدّم له صورة إيجابيّة عن الزّاوية الّتي درس بها، غير أنّ الذّات (الحبيب) ستواجهها صعوبات تعترض مسارها وبالتالي تحول دون تحقيق برنامجها السّرديّ، فالحبيب لابد له أن يقنع والده الحاج أحمد لكي يوفّر له نصيبا من المال الّذي ينوي -هو الآخر- الذهاب به إلى الحج، أي إنّ تنازل الحاج أحمد عن بعض ماله هو إقصاء لبرنامجه السّرديّ الفرضيّ (الذهاب إلى الحج).

هكذا تتداخل البرامج السّرديّة وتتعارض المصالح وتتأزّم الأوضاع داخل البناء السّرديّ العام، فهناك برنامج سرديّ وبرنامج سرديّ مضاد وهناك كفاءة مشتركة بينهما- متمثّلة في المال المخصّص للحج- توجّه مسعى كلّ من البرنامجين المتعارضين، بمعنى آخر أنّ الأب سيشكّل معارضا للابن نظرا لعدم تنازله عن عنصر كفاءته، لذلك نجده يتقلّد وظيفتين عامليتين مزدوجتين، "لأنّه ينتقل من الذّات إلى الذّات الضّديدة ومن ثمّ احتلال خانة المعارضة."[3] بينما الابن " فلا يملك الأدوات اللاّزمة المسندة للذّات العاملة قصد تحقيق الإنجاز"[4].

سيلجأ الابن (الحبيب) إلى الأم، لأنّها-في نظره- وسيلة من وسائل تحقيق الرّغبة وتحويل العلاقة الانفصالية إلى نقيضتها، غير أنّ الأم ستقف موقفا معارضا للذّات ومشروعها، أي إنّها ستلعب دورين عامليين مختلفين: معارضة الابن ومساندة الأب.

لقد أرغمت كلّ هذه الظروف مجتمعة الذّات (الحبيب) إلى سرقة نصيب من المال المخصّص للحج واستعمال القطار وسيلة نقل للذهاب إلى الزّاوية وبالتّالي تحقيق هدفه ومبتغاه، بيد أنّ الذّات سترجع إلى حالتها البدئية (الرجوع إلى الدّشرة) وانفصالها عن الزّاوية بفعل الخروقات الحاصلة على مستوى السّرد، والمتمثّلة في رفض الحبيب لطريقة تدريس شيخ الزّاوية.

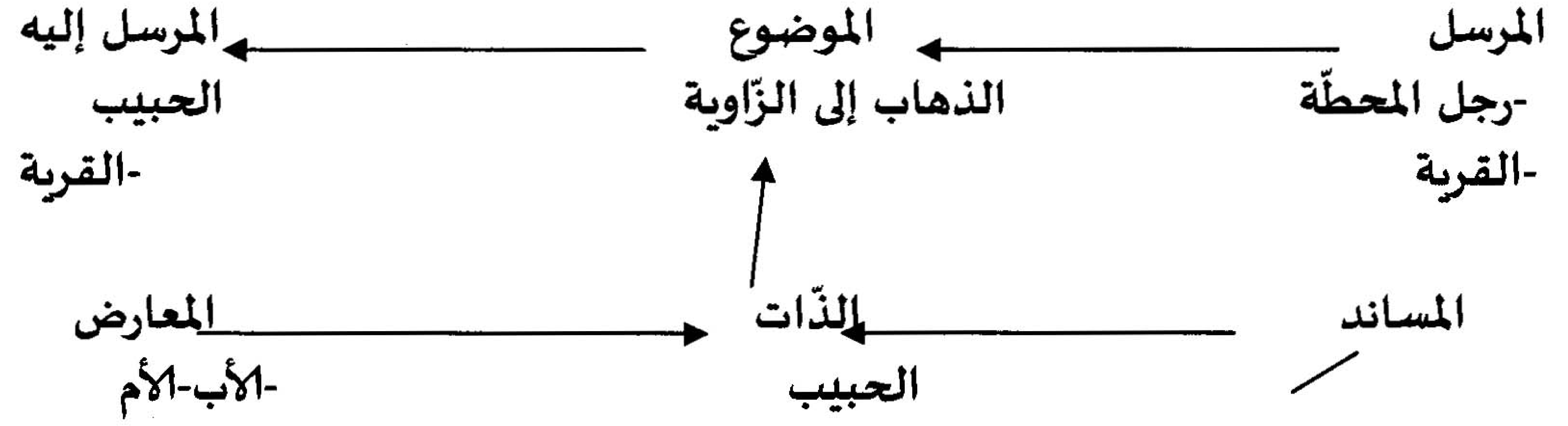
وقد قام الباحث بتوضيح هذه المقطوعة السّرديّة من خلال اعتماد الترسيمة العامليّة الآتية:

1- ينظر: المصدر نفسه، ص: 52، 53، 54.

2- ينظر: المصدر نفسه ص: 54.

3- المصدر نفسه، ص: 69.

4- المصدر نفسه والصّفحة نفسها.



من خلال استقراء الباحث لهذه الترسيمة العامليّة تبيّن له أنّ جهة المساندة تخلو من الممثّلين والعوامل، وأنّ الذّات تبدو وحيدة في مسعاها وفي صراعها مع الآخرين، أمّا جهة المعارضة فيمثّلها عاملان إثنان هما الأب والأم، غير أنّنا إذا دققنا النّظر في هذه المقطوعة السّرديّة، يمكننا العثور على مجموعة من العوامل، تمثّل جهة الإسناد الحقيقية للذّات الفاعلة (الحبيب) وهذه العوامل هي (صديق الحبيب، السّرقة، السّفر ليلا، عدم إخبار أحد).

وقد أدى-من جانب آخر-رفض الحبيب البقاء في الزّاوية-بسبب طريقة التدريس التقليديّة- إلى حدوث تغيّر في مجرى الأحداث وفي سلسلة البرامج السّرديّة، بمعنى الحصول على ترسيمة عامليّة نقيضة أدّت إلى تحوير الموضوع الرئيسي واستبداله بموضوع آخر يتمثّل في الحالة البدئية وهي العودة إلى القرية مما أسهم في بروز انزلاقات عامليّة جديدة من ضمنها: انتقال صاحب الحبيب (رجل المحطة) إلى خانة المعارضة، بسبب رفضه لفكرة الرّحيل من الزّاوية وهي معارضة للموضوع وليست للذّات[1].

<u>2-3-4-ترسيمة:الأرض-الموضوع04:</u> تتلخّص هذه الترسيمة العامليّة، ومن ثمّ المقطوعة السّرديّة المكوّنة لها، في جملة نواة هي: عزّوز يريد الاستيلاء على الأراضي. وقد توصّل الباحث إلى أنّ هذه الجملة النواة أو المقطوعة السّرديّة تشتمل على عدد من البرامج السّرديّة الاستعماليّة تكوّن مجتمعة موضوع القيمة والرّغبة (الاستيلاء على الأراضي).

-البرنامج الاستعمالي الأوّل: تزويج مسعودة بقدّور.

-البرنامج الاستعمالي الثّاني: اغتيال المخفي والد مسعودة والوشاية به.

- البرنامج الاستعمالي الثّالث: الزّواج من باية أم مسعودة.

ما يلاحظ على هذه البرامج السّرديّة هو أنّ الباحث قد حافظ على تسلسلها كما وردت داخل البناء العام للأحداث السّرديّة، على الرّغم من أنّ البرنامجين السّرديين الثّاني والثّالث يسبقان زمنيا البرنامج السّرديّ الأوّل (تزويج مسعودة بقدّور). ولم يفرّق الباحث -في هذا الصّدد- بين البرامج السّرديّة الرئيسيّة أو المركزيّة والبرامج السّرديّة الثّانويّة، بحيث غدت وفق ذلك كل البرامج السّرديّة في مستوى واحد. لذلك يتوجّب علينا والحالة هذه أن نتوسّع في استعمال هذا المفهوم (مفهوم البرنامج السّرديّ)، ولعلنا نجد فيما ذهب إليه -في هذا المجال-كلّ من الباحثين، المغربي "سعيد بنكراد" والتونسي "محمّد ناصر العجيمي"، ما يساعد على التّطبيق العمليّ للنموذج العامليّ، إذ نجدهما يقسّمان البرامج السّرديّة إلى برامج سرديّة رئيسيّة وبرامج سرديّة ثانويّة[2].

إضافة إلى البرامج السّرديّة الاستعماليّة السّابقة هناك برنامج سرديّ استعماليّ آخر، يقف وراء تحقيق عزّوز لرغبته وموضوعه، يتمثّل في استغلاله للقائد بهدف السّيطرة على عقول النّاس وأراضيهم.

تسهم مجمل البرامج السّرديّة السّابقة في تشكيل كفاءة الذّات الفاعلة، وتحقيق أهدافها ورغباتها الخفيّة وغير المعلنة على مستوى الخطاب الصّريح، أي إنّ معظم أفعالها وحركاتها تأخذ أبعادا دلاليّة مضمرة ومختلفة من سياق علاميّ إلى آخر، ذلك لأنّ العلامة على حدّ تعبير ميشال أريفي: "هي الحقيقة الوحيدة ذات الوجود الوقتي"[3]. ويقول غريماس: "إنّ عدد العوامل تحدّده الظّروف السّابقة لإنتاج المعنى"[4].

1- ينظر: المصدر نفسه، ص: 75، 76.

2- ينظر: سعيد بنكراد، السّيميائيات السّرديّة (مدخل نظري)، منشورات الزّمن، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، 2001، ص: 107 وما بعدها. وينظر: محمّد النّاصر العجيمي، في الخطاب السّرديّ (نظريّة غريماس)، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، 1993، ص: 73، 74.

3 -A.j.Greimas, essais de sémiotique poétique, Larousse, 1972, p: 65..85. عن: السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص:

4 -A.j.Greimas, sémantique structurale, librairie, Larousse, paris, 1966 p: 173.

تؤكّد هذه الأقوال السّابقة تلك الصعوبة الّتي وجدها الباحث لدى تحديد العوامل وضبطها-خاصّة على مستوى البنى الصغرى- نتيجة تشابك البرامج السّرديّة وتداخلها، وكذا "تراكم الأدوار العامليّة واختفاء دور وراء آخر"[1] بمعنى آخر هناك صعوبة في "التعامل مع العلامة أو اللّفظة على المستوى النّحوي فقط. لأنّ الخروج من العلامة إلى الدّلالة، من الصّورة إلى أبعادها سيكشف عن عوامل خفية لا يمكننا تحديدها بدقّة متناهية. أي أنّ مضمون الأفعال في تغيّر مستمر، كما هو الشّأن بالنّسبة للممثّلين. شيء واحد يظلّ ثابتا: النّصّ. أمّا مسألة تحويل الممثّلين إلى عوامل فيمكن أن تؤدّي بالتّحليل الوظيفي إلى التعامل مع المستوى الجنيني لإدراك كيفية تشكّلها، ومن ثمّ التوفيق بين العوامل النّحويّة والعوامل الدّلاليّة في وضعياتها المتحرّكة وفي بناها المركّبة."[2]

يحدّد الباحث كيفيّة تمفصل العوامل وانتظامها في الترسيمة العامليّة الآتية الّتي يلعب فيها عزّوز وظيفة الذّات أو البطل الفاعل:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

-حب الأرض | الاستيلاء على الأراضي والناس | عزّوز

-(الطّمع) -(الجشع)

↑

المساند ← الذات ← المعارض

-(فقر الناس) -(كسلهم) | عزّوز

-(غباؤهم) -(إهمالهم)

الظّاهر من خلال هذه الترسيمة العامليّة أنّ الباحث قد وضع بين قوسين الممثّلين الموجودين في خانتي الإرسال والمساندة لأسباب منها: انعدام وجود إشارات صريحة في النّصّ تحدّد العناصر الّتي تقف وراء استيلاء عزّوز على الأراضي والنّاس. الأمر الّذي أتاح له إقامة عمليات استبداليّة أثرت الخانتين (الإرسال والمساندة) بالممثّلين.

وما يلاحظ أيضا على هذه الترسيمة أنّ جشع عزّوز وطمعه جعله يسعى إلى تحقيق جملة من البرامج السّرديّة تعود بالفائدة عليه وعلى موضوعه، بمعنى أنّ الذّات الفاعلة هي نفسها المستفيد (المتلقّي) من موضوع السّعي، وقد ساعدها في ذلك جملة من العوامل منها: الفقر، الغباء، الكسل، والإهمال. إضافة إلى الدّومينو، والامتداد على الظّهر، وإسناد الظّهور إلى الجدران، والنّوم إلى منتصف النّهار، باعتبارها عوامل جعلت النّاس لا يخدمون أرضهم وبالتّالي حصول عزّوز عليها مقابل شيء من المال.

وإذا نظرنا إلى جهة المعارضة نجدها خالية من الممثّلين لانعدام الذّوات المضادّة لمسعى الذّات (عزّوز) على الرّغم من علمهم بنواياها، "وفي غياب المعارضة الحقيقيّة، الّتي تقوم على اللّفظ والفعل، تبقى البرامج السّرديّة أحادية الاتّجاه، لأنّ المعارض الفرضي للذّات الفاعلة هو نفسه المساند غير المباشر للذّات، كما توضّح التّرسيمة السّابقة، وهو ما سهّل لشخصيّة عزّوز تحقيق رغباتها أمام ثبات الآخرين، سواء عن طريق الفعل والقول، أو عن طريق التموقع السّلبي للمعارض الفرضي، الّذي تواطأ مع عزّوز ضدّ نفسه."[3]

<u>2-3-5-ترسيمة:المدينة-الموضوع (5):</u> تتلخّص المقطوعة السّرديّة المجسّدة لهذه الترسيمة العامليّة في جملة أساسيّة هي: العمّة حليمة تريد تزويج خديجة بقدّور.

تستهلّ العمّة حليمة برنامجها السّرديّ، بمحاولتها إقناع قدّور للزّواج من خديجة، وبالتّالي الذهاب معهما إلى العاصمة، فالعمّة حليمة هي صاحبة المشروع والرّغبة، في مقابل خديجة وقدّور اللّذين لا يمتلكان أيّة رغبة حقيقيّة موجّهة نحو موضوع ما.[4]

1- السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص: 83.

2- المصدر السابق، ص: 86.

3- المصدر نفسه، ص: 90.

4- ينظر: المصدر نفسه، ص: 94، 95.

لتوضيح هذه البنى العامليّة اقترح الباحث هذه الترسيمة الأوّلية، وقد اعتبرها كذلك نتيجة الانفجارات العامليّة الّتي ستشهدها المقطوعة السّرديّة فيما بعد:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه
-طيبة خديجة | -تزويج خديجة بقدّور | -العمّة
-المدينة | | -قدّور

↑

المساند ← الذّات ← المعارض
-المدينة | -العمّة | -الوشم -الأغنية

ولمزيد من التّوضيح، قام الباحث باستقراء مجموع العوامل المكوّنة لهذه التّرسيمة كالآتي:

-مزدوجة: المرسل-المرسل إليه: يتبيّن من خلال ظاهر هذه الترسيمة العامليّة (المدينة-الموضوع)، أنّ هناك دافعا أساسيا جعل العمّة حليمة تريد تزويج قدّور بخديجة، وهو صلاح هذه الأخيرة وطيبتها وفي مقابل ذلك تظهر المدينة كدافع وحافز للذّات الفاعلة (حليمة). أمّا المرسل إليه أو المستفيد من هذا الزّواج فيتجلّى نصيّا في شخصيّة قدّور، غير أنّ ما هو مضمر يبيّن أنّ العمّة هي المستفيد الأوّل من هذا الزّواج، لأنّه سيخلّصها من القرية، وبهذا يشكّل قدّور عنصرا من عناصر كفاءة الذّات، ومجرّد شخصيّة منفّذة لا غير.

-مزدوجة:المساند-المعارضة: إذا كان التجلّي النّصي يبيّن أنّ المدينة -باعتبارها حلم القرويّين- هي السند الحقيقي للذّات، فإنّ هناك عوامل أخرى تلعب دور المرسل والمساند في الوقت نفسه، من حيث إنّها تعدّ دافعا ومساعدا للذّات الفاعلة وهذه العناصر هي: الحرمان، البطالة، والفقر. أمّا المعارضة وإن كانت موجودة (خديجة وقدّور)، فإنّها لا تظهر أيّ صدام أو معارضة للبرنامج الرئيسيّ للذّات، بمعنى آخر أنّ الأفعال والبرامج السّرديّة تدخل حيّز التنفيذ دون أن تكون هناك ردود أفعال أو رغبات نقيضة.

-مزدوجة: الذّات-الموضوع: هناك برنامج صريح -على مستوى النّصّ- يجعل الذّات (العمّة حليمة) مرتبطة بموضوع محدّد، هو تزويج قدّور بخديجة، غير أنّ هذا الموضوع قد يتداخل مع موضوع آخر-غير مجسّد بشكل صريح- يتمثّل في ذهاب العمّة إلى المدينة، لذلك يغدو هذا الأخير برنامجا أساسيا ويصبح موضوع الزّواج برنامجا سرديّا استعماليّا ثانويّا تعتمد عليه العمّة لتحقيق أهداف أخرى.

<u>2-4-قراءة في الانزلاقات العامليّة:</u>

لقد طرأ على البرناج السّرديّ الأساسيّ السّابق المتمثّل في زواج قدّور بخديجة، مجموعة من المتغيّرات أسهمت في إبطال هذا الزّواج وعرقلة مسعى الذّات المركزيّة (العمة)، وأدّت إلى انفجار الأدوار العاملية وظهور برامج سرديّة جديدة ومختلفة، وهذه المتغيّرات كان سببها الوشم الّذي وضعته خديجة على خدّيها وتلك الأغنية الّتي أصبحت ترددها فتيات الدّشرة، والّتي تحيل على العلاقة القديمة بين خديجة ومحمّد بن سعدون. وبهذا تغيّرت مجريات الأحداث والمعطيات السّرديّة. الأمر الّذي أدّى إلى إعادة بناء الأحداث والعوامل وفق الترسيمة العامليّة الآتية:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه
-الأغنية | - فسخ الخطوبة والاعتداء على محمّد بن سعدون | - قدّور
-الوشم | -فسخ الخطوبة والزواج بمحمّد بن سعدون | -خديجة

↑

المساند ← الذوات ← المعارض
-الوشم | -الذّات-أ-(قدّور) | -العمة حليمة(معارض ضمني)
-الأغنية | -الذّات-ب-(خديجة) | -قدور(معارض لزواج خديجة بمحمّد)

2-5-قراءة في المثلّثات العامليّة:

لقد خصّص النّاقد هذا المبحث، لدراسة بعض الشّخصيات والعوامل الّتي أغفلها أثناء تحليله للبنى العامليّة الكبرى، وهذه الشّخصيات تمثّلت في (محمّد بن سعدون، قدّور، الحاج أحمد، ابن القائد، والقائد).غير أنّه مع هذا قد أغفل شخصيّات عديدة بدت له ثانويّة وغير مؤثّرة على مجرى الأحداث السّرديّة، منها: شخصيّة باية والمخفي والواشمة وأم محمّد بن سعدون... وغيرها.

وقد قدّم الباحث تبريرا لذلك، معتبرا " أنّ الكشف عن كلّ جزئيّات البنى النّحويّة سيؤدّي إلى التعامل مع كلّ جملة على حدة للكشف عن تموقع العناصر اللّغويّة ووظائفها التّركيبيّة، الأمر الّذي يتطلب دقّة متناهية وعملا موسوعيًا."[1]

لقد جاء تعامل الباحث مع المثلّثات العامليّة لإبراز بعض الأدوار العامليّة الّتي تفتقر إلى عنصر الصّراع (المساندة والمعارضة)، أي إنّ المقطوعات السّردية المجسّدة لهذه الترسيمات العامليّة، ستكتفي بثلاث وظائف أساسية هي: الذّات والموضوع والمتلقّي (المرسل إليه)، "وهذا يعني تضييق الحقول الدّلاليّة للموضوعات، بغضّ النّظر عن أيّ موقف تقييمي"[2].

إنّ لجوء الباحث إلى المثلّثات العامليّة، دون الترسيمات العامليّة -في ختام دراسته- ربما كان من أجل تبرير هذه الدّراسة، وتأكيد تحليلاته الّتي اقتصرت على البنى الكبرى، الّتي جسّدتها ترسيمات عاملية كبرى، غير أنّه كان ينبغي لشخصيّة مثل قدّور أن يتجسّد دورها العامليّ وفق ترسيمة عامليّة كبرى، أيضا، لأنّنا نعدّها " من أهمّ الشّخصيّات الّتي هيمنت نصيا في عدّة صيغ متباينة السّرد، الحوار، الوصف، ملفوظات الحالة، ملفوظات الفعل، ولم تكن شخصيّة سلبية بالمفهوم السّيميائيّ للكلمة."[3]

3-خاتمة:

لقد ارتأينا في نهاية هذا المقال أن نسوق جملة من الملاحظات النّقديّة، التي وسمت التّحليل السّرديّ الّذي عالج به النّاقد "السّعيد بوطاجين" رواية "غدا يوم جديد" "لعبد الحميد بن هدوقة"، وهذه الملاحظات هي كالآتي:

-أول ملاحظة شدت انتباهنا عند قراءة هذه الدراسة هو عنوانها **"الاشتغال العاملي"**، الذي يبدو أن الناقد قد وفق في اختيار هذه الصيغة (الاشتغال) بدل صيغ أخرى من مثل: العوامل أو وظيفة العوامل في رواية غدا يوم جديد، ذلك لأن الفعل اشتغل يدل على حركية دائمة وغير محددة، وهو ما ينطبق على كيفية اشتغال العوامل في رواية ابن هدوقة. " فقد دأب بوطاجين على استفزاز القارئ من الوهلة الأولى (...) بتكثيف الدلالة وتركيز الدال الذي يحتمل بل يدفع بالقارئ إلى الإقرار بأن أحادية الدوال لا تقابلها بالضرورة واحدية المدلولات."[4]

-استند الباحث -في دراسته- على مرجعيّة نقديّة محدّدة، وعلى إجراءات تحليلية دقيقة وصارمة، أراد من خلالها الإمساك بالبنى الكبرى للنّصّ الرّوائيّ "غدا يوم جديد" واكتناه دلالاته، والكشف عن بنيته العميقة، مع إغفال البنى الصغرى الّتي تتطلب عملا موسوعيًا.

-استدعى الباحث -لمقاربة البنى الكبرى- نظريّات "غريماس" المتعلّقة بالعامل بكل وعي نقديّ وحذر شديد، إذ نجده يستعين بأدوات إجرائيّة أخرى ومقولات نظريّة متنوّعة كلّما بدا طرح "غريماس" ناقصا أو لا يفي بالغرض، من ذلك إفادته من مقولات "تنيير" و"آن أوبرسفالد" وطروحات لسانيات النّص والخطاب ونظريّات التلقّي...وغيرها.

-لجوء الباحث في -كثير من الأحيان-إلى تحليل البنى الصغرى-على الرّغم من أنّه صرّح بأنّه سيعتمد على البنى الشّاملة فقط- ولعلّه عمد إلى ذلك بغية توضيح هذه البنى الشّاملة (الكبرى).

-تعمّد الباحث إقامة مجموعة من العمليات الاستبداليّة بين الوظائف والعوامل، بغية رفع اللّبس عن"الوحدة الدّلالية القابلة لعدّة قراءات."[5]

-لقد نتج عن هذه العمليات الاستبداليّة-المؤدّية إلى حركيّة في النّموذج العامليّ- جملة من الانزلاقات والانفجارات العامليّة، "الأمر الّذي يؤدّي بالضّرورة إلى

1- المصدر نفسه، ص: 108.

2- المصدر نفسه، ص: 145.

3- المصدر نفسه، ص: 110.

4- رشيد بلعيفة، شعرية النقد/ قراءة في كتاب السرد ووهم المرجع لـ: السعيد بوطاجين، ص:45.

5- السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص: 74.

قراءات متأنية لضبط العوامل الصّريحة والعوامل المضمرة."[1]

-عملية تطبيق النّموذج العامليّ، لم تكن مفروضة على النّصّ الرّوائيّ بطريقة آلية وميكانيكيّة، إذ نجد الباحث يتعامل مع أدوات التّحليل بمرونة وذكاء، حيث لجأ إلى الاستقراء في وضع الترسيمات العامليّة، معتمدا على البناء الهندسي للنّصّ الرّوائيّ، ثمّ أعقب ذلك بالتّحليل الّذي يعمد فيه إلى تعديل تطبيقات النّموذج العامليّ، دفعا لأيّ لبس أوغموض يسم مثل هذا النّوع من الدّراسة[2].

-إغفال النّاقد لبعض الشّخصيّات والعوامل-عند بنائه للترسيمات العامليّة- الّتي بدا تأثيرها واضحا على الأحداث والبرامج السّرديّة، من ذلك نذكر شخصيّة القائد وابنه، هذا الأخير الّذي استغرقت الحكاية الّتي كان هو (ابن القائد) بطلها حوالي عشرين صفحة.

-لجوء الباحث-أثناء تحديده لعلاقة الذّات بموضوع الرّغبة- إلى المثلّثات العامليّة الإيديولوجيّة والنفسانيّة، جعل الدّراسة تبدو منحرفة عن الإطار السّيميائيّ العام الّذي يميّزها.

- يغدو-مع النّموذج العامليّ-كما وضعه الباحث- كلّ شيء ذا قيمة ووظيفة، الأشياء، والكلمات، الكلام، والصّمت، أي أنّ الباحث يبدو متأثرا بطروحات ومقولات لسانيات الخطاب الّتي ترى بأنّ كلّ عامل يمكن أن يكون ذاتا، كيفما كانت حالته الطبيعيّة.

-إنّ دراسة الباحث للبنى العامليّة الكبرى بعيدا عن تجلياتها النّصيّة، أحال النّصّ الرّوائيّ على بنية مشتّتة، فكلّ بنية أوترسيمة من الترسيمات الخمسة، تبدو منفصلة عن سابقتها ولاحقتها، ممّا سيفضي في الأخير إلى اعتبار كلّ بنية تشتغل في مجال تحقّقها النّصيّ مستقلّة عن باقي الجمل، إذ لا نعثر في التّحليل على صيغ روابط تبرر الانتقال من ترسيمة إلى أخرى.[3]

-إذا كانت الترسيمات العامليّة الخمسة، تمثّل برامج سرديّة مختلفة من حيث تحقّقها من عدمه، أو من حيث كونها رئيسيّة أو ثانوية، فإنّ الباحث قد جعلها في مستوى واحد، غير أنّ إعادة تصنيفها أو بنائها يجعلنا نعثر على برنامج سرديّ رئيسيّ واحد محقّق وذي فعل إقناعي، يتمثّل في الترسيمة العامليّة الثّانية المعنونة بـ: (الكتابة-الموضوع) "أكتوبر أنطقني، أقول كلّ شيء ثم أذهب إلى مكة أغسل عظامي وأيامي"[4]. أما البرامج السّرديّة الأخرى فتغدو ثانويّة متضمّنة في البرنامج السّرديّ الرئيسيّ المتحقّق فعلا.

-تقوم البنية العامليّة بالكشف عن البنى الدّلاليّة العميقة في النّصّ وإجلاء ما كان خفيا مضمرا، بحيث تجعل ما كان دوره ثانويّا وغير ذي قيمة عاملا فعّالا في بناء برنامج سرديّ أو عرقلته، كما تبيّن أيضا، أنّ العوالم المتخيّلة قائمة على استراتيجيّة مضبوطة ودقيقة، مانحة العمل الرّوائيّ أبعاده الفنية والجمالية[5].

-الجهاز المصطلحي الّذي وظفه الباحث منتقى بدقّة وصرامة، الأمر الّذي أدى إلى وضوح خطابه النّقدي، وسهولة استيعابه من قبل القارئ، إذ ممّا لاشك فيه والحالة هذه أنّ هناك علاقة جدليّة بين المنهج والمصطلح، إذ يحدّد المنهج المصطلح ويؤطّره، ويؤكّد المصطلح المنهج ويوضّحه[6]. كما أنّ مفاتيح المناهج النّقديّة هي مصطلحاتها. فالسجلّ الاصطلاحي هو الكشف المفهوميّ الّذي يقيم للمنهج النّقديّ سوره الجامع وحصنه المانع[7].

-اعتماد الباحث-بشكل كبير- على أدبيّة الرّواية، تجنّبا للوقوع في معضلة التّطبيقات الآلية والمتكرّرة لأدوات إجرائيّة بعينها، "وقصد تفادي التواترات المنهجيّة الّتي تصبّ في النتائج ذاتها"[8]، إلى حد تتشابه فيه التّحليلات السّرديّة وتتطابق.

في نهاية هذا المقال يمكن القول: إنّ النّاقد "السّعيد بوطاجين"، وعلى الرّغم من صعوبة الجهاز

1- المصدر السابق، ص: 100.

2- ينظر: حسان راشدي، تلقي السّيميائيّة في النّقد الأدبيّ بالجزائر، ص: 153.

3- ينظر: مصطفى منصوري، "غدا يوم جديد"لعبد الحميد بن هدوقة في الخطاب النّقديّ الجزائريّ-المرجعيّة والآليات- ص: 207.

4- عبد الحميد بن هدوقة، الرّواية " غدا يوم جديد"، ص: 15.

5- ينظر: مصطفى منصوري، "غدا يوم جديد"لعبد الحميد بن هدوقة في الخطاب النّقديّ الجزائريّ-المرجعيّة والآليات-، ص: 208.

6- ينظر: زبيدة القاضي، النّقد العربي المعاصر من النّسقية إلى الإبداع، ضمن كتاب تحوّلات الخطاب النّقدي العربي المعاصر، مؤتمر النّقد الدولي الحادي عشر(2006/07/27/25م)، قسم اللّغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، نشر وتوزيع: عالم الكتب الحديث، وجدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008، ص:66.

7- ينظر: عبد السلام المسدّي، الأدب وخطاب النّقد، دارالكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2004، ص: 166، 167.

8- السّعيد بوطاجين، الاشتغال العامليّ، ص: 08.

النّظري الّذي اعتمده، ووفرة مصطلحاته وتعقّد مفاهيمه. إضافة إلى تداخل البنى العامليّة للرّواية وتشابكها إلا أنّه استطاع أن يضع بين أيدينا خطابا نقديا متفرّدا يبتعد عن الغموض المنهجيّ والاختلاط الذّهني، الّذي وسم تلقي الخطاب النّقديّ المعاصر في الأوساط العربيّة، كما استطاع-من جانب آخر- الكشف عن بنى النّصّ الكبرى ودلالاته العميقة، من خلال استقراء مكوّناته وشبكات العلاقات الّتي تحكمه، وكذا التفاعلات القائمة فيما بينها داخل بنية كبرى هي بنية عالم المتخيّل الرّوائيّ وما يزخر به من أبعاد جمالية وتقنيّات تعبيريّة[1] أضفت على قراءة الرّواية (غدا يوم جديد) مسحة فنية ومتعة معرفية، وأثرت معرفتنا بهذا النّصّ وأغنتها، بحيث لم تعد قراءة الرّواية نسخة معادة أو مكرّرة.

بهذا يكون كتاب **"الاشتغال العاملي"** للنّاقد "السعيد بوطاجين" من بين أهم الدّراسات النّقدية التّطبيقية في مجال النّقد السيميائي، فهو وثيقة مرجعية مهمة بالنسبة للباحثين والدارسين في هذا المجال، ولاشك أن مقاربة مثل التي نهض بها بوطاجين استثمرت النظري ووظفته إجرائيا جديرة بأن تسهم في ملء الفراغ النقدي في بلادنا وإشاعة الممارسة النقدية التّطبيقية التي طالما بقيت رهينة المنابر الأكاديمية.

في الأخير يبقى الخطاب النقدي البوطاجيني حمال أوجه وما أبطنه وسكت عنه أكثر مما صرح به وأعلن عنه، غير أن ما سكت عنه ولم تستطع هذه القراءة سبره واكتشافه يبقى المؤسس والمحرك – لا محالة- لقراءات ومقاربات نقدية أخرى تسعى إلى استنطاق هذا الخطاب الذي يحتاج إلى ناقد متمرس، من أجل فك شفراته اللغوية وسبر أغواره وآرائه النقدية والوقوف على أسراره ومكنوناته.

1- قادة عقّاق، السّيميائيات السّرديّة وتجلياتها في النّقد العربيّ المغاربيّ المعاصر (نظريّة غريماس نموذجا)، ص: 370.

"الهامش" في روايتي: "خوارم العشق السبعة" و "مدارج الهبوط"

ذ. عبد القادر الطاهري

الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين- وجدة

لن نجازف إذا وصفنا النص الروائي بأنه حلم يطارد الحياة، لا ليلحق بها، ويرصدها ؛بل يسعى بحكم هذا الوسم إلى أكثر من ذلك. إن الحلم هنا يمضي قدما نحو غاية واحدة تتمثل في إعادة تشكيل الحياة من خلال فعل التغيير في تفاصيلها، وأيضا بهدف تجديد النفس المتقطع والمترتب عن المطاردة واللحاق. بهذا المعنى وحده تصير الرواية انتصارا لصراع الذات مع الواقع الحضاري. و في السياق ذاته، تتحول الحياة إلى عقد من الأحلام يسعى الإنسان إلى الإمساك به بكثير من الشغف، وقليل من الرهبة. وبما أنها كذلك، فهي شبيهة ببلور مستعد للسقوط والانكسار في أي لحظة. ولذا ترتعش اليدان، ويرتعش الحلم فيكون كل شيء قابل للانكسار، فتنتفض الرواية من جديد لتسابق الحلم، وليكون الإنسان، حتى تعود دورة الصراع إلى طبيعتها، منتصرة لكينونة الوجود القابلة للإمحاء بالقوة.

إن الرواية كقالب سردي، أفق منفتح على كل الاحتمالات والتوقعات، وهي من خلال هذه المجازفة في التصور،دعوة إلى مجابهة الواقع والذات على حد سواء. ثم إنها وبلا شك، إعلان عن ميثاق قديم بين الإنسان والطبيعة: أن لا تصالح، ولا هدنة مادامت الحياة تعمل دوما على تأجيل انتصارات الإنسان، الصغيرة والكبيرة في آن.

تتحول الرواية الناجحة دوما في آخر الأمر إلى طعم للذين ينشدون الحلم فيها، كما تصير فخا لأولئك الذين يتوقعون الحياة بها. إنها أقرب ما تكون بمملكة النحل التي ينقرض فيها العالق برغبة الملكة.

وإذا كانت الرواية من وجهة نظر نقدية نصا يتميز بخصائصه الفنية والجمالية، فإنها أيضا – وحسب تعبير إدريس الناقوري – مرآة تجوب الشوارع - لكن ليس بالمعنى التصويري، وإنما بالمعنى الإيحائي أو الحلمي، إنها رحلة البحث في أفكار وأحلام الشخوص المتنقلين بين الشوارع. أو هي ترجمان لتطلعات الأبطال المحورين والمهمشين على حد سواء. فيتحول - تبعا لذلك - الصراع بين الممكن والمتوقع أو بين الحياة والحلم، إلى ميزة ينفرد بها النص الروائي عن غيره من الأنواع. .

وبعيدا عن الحد المعجمي و عن تعقيدات الحد والمفهوم الاصطلاحي ل"الهامش"، يمكن أن نقول أننا نقصد ب " الهامش "، ذلك " النشاز النصي" داخل الرواية ، أي الجزء السردي الذي لم يلتئم سياقا، مع دلالة النص منذ القراءة الأولى، أو حتى القراءة الثانية. بمعنى أنه " النص الدخيل " الذي يخلق تشويشا قرائيا لدى المتلقي، وهو ما يدفعنا إلى تأكيد أن " الهامش " هو " النشاز" وسط المتن، وهو أيضا ذلك " النص المربك" لتلقي القارئ و الذي لا يسعف إلا القلة القليلة في بناء الدلالة، مما يجعل نصوصا متميزة على مستوى التيمة والنوع، لا تأخذ حقها من الدراسة والنقد في المشهد الثقافي. يسعفنا في ذلك الاعتقاد أن" الهامش " بالمعنى الوظيفي البسيط لا دور له ؛ بيد أن قراءة متأنية لروايتي المبدعين جمال بوطيب وجلول قاسمي: " مدارج الهبوط" و " خوارم العشق السبعة" بوسعهما أن تبوحا بالدور الأساس الذي يضطلع به " الهامش " في بناء دلالة النص الكلية، فتجعل منه ممرا نصيا لا مندوحة عنه من أجل استشراف آفاق الدلالة. علما أن الروايتين معا تشتغلان على تيمين مختلفتين، ضمن ثالوث: الحلم والحياة والصراع.

وعليه ؛ ف"التراث الشعبي" داخل النص السردي الروائي من وجهة نظرنا، هو ما يمثل " الهامش " في رواية المبدع جلول قاسمي:"مدارج الهبوط ". و لا شك أنه " هامش" يرتبط بشكل وظيفي، بدلالة النص العضوية، حيث نجد البطل ومنذ الأحداث الأولى يضعنا من خلال " الهامش" في مواجهة الواقع. ليس على مستوى المحكي فقط، وإنما من خلال الصراع بين الحلم و الحياة :

" لا حجة لك اليوم يا هذا

سر إن استطعت فوق خرابات الأحلام، أو مسارب الرؤيا.. قد يحملك التمادي.. هنيهات، هنيهات على أفراس الوساوس، في طريق لا يعود فيه السائرون.." (ص5).

إنها عودة من الواقع إلى الحلم ، تجعل الحلم هنا والصراع معه كذلك، يستمد المشروعية من "الهامش" ليس كنص فقط، وإنا أيضا كواقع :

" لكم أن تقترحوا ما شئتم من الحلول، ولكم أن توجهوا الضعاف مثلي، إلى كل المستنقعات الحاضرة والمكنة.. قلتم نحن المستقبل...نحن المجتمع الآتي بالعدل والحق والمساواة " (ص8-7).

إن رحلة البطل " المختار" من أجل البحث عن الأب أو الجذور أو الهوية يدخل في تماس مع "بؤرة الصراع " المتمثلة في العولمة. تقول الرواية:

" ألا تدري يا هذا أن العولمة قد جرت قبيلا من الرؤوس القدامى، إلى العالم الفسيح.." (ص7).

إن "النص الهامش" الذي يرتبط أكثر وأكثر ب"الذات"، يكشف عن الترابط العميق بين هذه الذات وبين الواقع والتايخ على حد سواء ؛ فتبدأ عتبة الكشف منذ المقاطع الأولى للرواية:

"ستقولون: ما علاقتنا بأبيك؟ نحن قطعا لا نعرفك، وليست لك عندنا سجلات معروفة، متداولة، مشهورة. لأنك ببساطة كاملة لست مخما ؛ حتى تُعرف. فأنت في سجلاتنا نكرة من النكرات.."(ص11).

إن البطل المثقف، الحالم، التواق إلى اكتشاف أصوله والوصول إلى حقيقة حاضره من وراء هوية أبيه، يعيش حالة اغتراب تشبه تماما غربة أبي حيان التوحيدي":

" راسي قاسح". هكذا قيل لي، منذ حداثة سنيني الأولى. لا أعرف سوى أنني وجدت هكذا.وهكذا خلقت. لعلني ورثت ذلك عن أبي. أو لعلني راكمت في داخلتي، ما ألحقني بمصاف المعقدين، في تاريخ العرب الطويل ؛كأبي حيان التوحيدي، وشيخ المعرة أبي العلاء..... طبعا لست... في قيمة المعري، ولا في مرتبة أبي حيان.. لكنني حتما إنسان.." (ص14).

وإذا كان الابن القادم من الحاضر يحيل على المستقبل، فإن الأم ترمز إلى الوطن في رواية " مدارج الهوى ". كما أن الأب يتلبس دلاليا " ذلك المواطن الذي أحب وطنه، ودافع عنه، لكنه تنكر له... أم المختار تعرف سر أبي المكارم. تعرف صادقة ضريبة الأوطان. تعرف أن استقلال الأوطان.. يعادل القر والعنة وتيبس العظام. فعادت أم المختار تراود شيخها عن نفسه، وتقول: هيت لك.. لكن أبي المسطول بالسياسة، كان دوما يردد: لا هيت لك...." (ص23).

فالأم/ الوطن يدفع المختار– مع ما يحمل الاسم من دلالة معجمية - إلى النبش في " التاريخ المنسي " أو ما ندعوه ب زمن " الانتصار للذات " انطلاقا من العودة إلى " الهامش "،" المكان"، " تندرارة " أرض الولادة والفطرة: وذلك من أجل إعادة ترتيب أوراق الحاضر والمستقبل من جديد وللم شتات الذات المنسحقة والمنشطرة تحت سلطة الواقع الاجتماعي الذي أفرزته العولمة ، وأفرزت معه قيما أدخلت البطل وجيله صحراء التيه:

" حمو لازال يتوعد: أما أنتم يا تلاميذ السوء فإنني سأجعل منكم والله مشاريعا ناقصة لمهربين فاشلين، أحرككم عبر سراديب خيرونا، لتنجو ظهرة العز.... "(ص52).

إن المعطى المكاني – تندرارة - لا يتجرد ها هنا من البعد التراثي، وهو ما يجعل الرمز أكثر ثراء على مستوى الدلالة بحيث يصير هذا المعطى بؤرة لتجميع التشظي الدلالي:

" تندرارة ربعي..

منفى الذاكرة والذكر..

...أنا ابن أبي المكارم؛ المقاوم القديم..الأعرابي الذي لم يكن يعرف من الحقيقة إلا لونا واحدا...تندرارة مربع أم المختار.

حكاية الذي لم يندمل جرحه في أعطاف السهوب.

تتمطى أمامي هضباتها ومراعيها. وحمى الغزوات فيها. وصيد الحبارى، وأفنية انطلاق أمراء الخليج وعراك البراري، وهجير الصحراء، وآثار الغبار، ومسلك القنص، والغزوات الليلية.......حسبي أ جئتها أحمل جرحي، الذي ينزف بين جنبي، من فرط المرار...."(ص35).

فالمكون التراثي المكاني هنا، يصبح دالا . سواء بمكوناته الطبيعية أو اللغوية. إن " تندرارة " بلد الفطرة والقيم المتجذرة في الذات ؛ وهي وحدها القمينة بمجابهة العولمة ، وإضفاء المعنى على الصراع بين الحلم والحياة. فنرى الروائي يرسمها ويرصدها على طول سيرورة النص:

" يقولون تندرارة بلد المجاذيب..ليس بدعا أن يتسامع المجاذيب: فيتواردوا ليحملوا البشرى..." (ص56). إن ظاهرة " الجذب " تمت إلى التصوف الشعبي بأكثر من صلة. ثم إن أبا المكارم ، الأب والرمز الدلالي يصبح " خيطا رفيعا يربط بين النظام والانظام..(ص61).

أو لنردد بكثير من الأصرار، مع الرواية أن تندرارة " شهادة "على ما تبقى من تشظي، أو ما يمكن أن نستنطقه من قبل التلاشي :

" ما شأني أنا بما يجري؟ قد أكون شاهد نفي، أو شاهد إثبات.من تلزم شهادتي ؟ على من تقع إذا ضمنتها ما رأيت وما سمعت؟.."(ص89).

من هنا فقط تأتي المكونات التراثية لتشرع نافذة الدلالة على مصراعيها كشكل من أشكال المقاومة النفسية والاجتماعية والفكرية – الثقافية في خضم الصراع ضد تيار العولمة الذي يقتلع الأصول من جذورها:

" ثم أنْ لا أحد منا يختار أباه، ولا أحد من يختار واليه....رويدكم يا ساداتي. فشيئا من الصبر، أبغي، فلا تجانفوا الصواب. أرجوكم: فأنا لست لا من هؤلاء ولا هؤلاء، وأبي معروف وله وسم، ورسم، وتاريخ..." (ص12).

هذا التاريخ سيستمد مصل وجوده من التاريخ نفسه.، ومن التراث الشعبي على وجه التحديد:

" الوعدة"(ص72) و" البراحون ونساء الحضرة وشيوخ المديح ، وكبار النساجين "(ص73). تأخذ المكونات التراثية مع مسار الرواية:

" في الليل يعلو شخير الكصبات وحشرجات الشيخة رحمة والشيخ عبد المولى "(ص71) إنه تاريخ مستنبت عنوة من الكينونة المستلبة، أو " من تاريخ الوجع..من تاريخ الفزع"(ص98).

فيقول الشاعر"سعيد هادف " كصوت يعضد رؤية المبدع جلول قاسمي في " مدارج الهبوط "، وهي رؤية تندرج في سياقها الفكري – الثقافي والاجتماعي، فتكشف لنا على مستواها الدلالي أن الروائي ينخرط في مساءلة الذات والتاريخ والواقع جميعا كما أسلفنا؛ انطلاقا من " النص الهامش" إن لغة أو موضوعا أو فضاء أو زمنا :

و"يوطن النفس عن بعد، لذلك اليوم.. وذلك الوطن:

" في البلاد التي قلبها عسكري

أشد على جمرة الفجر،

فجري

على غنوة الطير

على وردة هي لي

ومهما يشق الرحيل

فيصدع بي

وتنمو الشجيرة التي

سقيت ثراها بحبي

وصنت وريقاتها

بدمي "(ص98).

فالتاريخ هنا يرتبط بالواقعالاجتماعي كما يرتبط بالواقع الثقافي، وهو الأمر الذي سيسعفنا بالضبط في فهم " الجدل الذي رصده لوتمان و أوسبسنكي بين اللغة والثقافة: فلا ثقافة بدون لغة تقوم عليها ولا لغة بدون ثقافة تنغرس فيها"[1]. يستنطق الروائي المعطى التراثي في شكله الثقافي لأكثر من مرة، بغاية استنطاق الواقع الاجتماعي:

: " زماننا زمان ليهوتْ إلى قلت الحق تموتْ

ولا يرطبوا لك ظهرك بالمسلوت "(ص80).

ثم إنه تراث مؤسس على أشكال متنوعة من طبوع العلاقات الإنسانية، الوجدانية في المجتمع:

و " نزلتْ ستي بجْمالها أرتنا عشْ قالوا عندها

اعطاتو واحد مجمالها أركبْ ياذا الانسانْ

ولما ركبو سيدي أو طاح كيفْ لي قرضو بالرماح

زادتْ الثاني فالوجودْ سايرْ طايرْ بلا حدودْ

قالوا قلْبك. حيرا نْ

يا ستي روحي بغْديه

هاد الراجلْ دعوى عْلية.."(ص81)

تحضر هذه المكونات التراثية من شعر وتقاليد وعادات وعلاقات ونمط عيش وأسلوب حياة، إلى جانب أسماء الأعلام أمثال " خليفي أحمد شيخ الأغنية البدوية (ص64) ورابح درياسة و عبد الرحمن المجذوب، وأشعار هي من صميم التجربة الجماعية التي تميزت على الدوام بالدفق الشعوري والانفعال العفوي ؛ علاوة على وصف بنائي للتضاريس الموحشة والموحية بالاغتراب والضياع والبحث عن الكينونة والحياة. فنجد البطل يحاول في سياق الرحلة والمحاولة " التوسل الواعي والعميق بالتراث.."[2] لاسترجاع ذاته، ولتحقيق حلم "أم المختار" الذي يتحول مع الوقت إلى كابوس يطارده أطراف الليل والنهار، بيد أن خيبة المدارج التي تمخضت إثر غليان

1- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد:" مدخل إلى السيميوطيقا " الجزء الأول، دار قرطبة الطباعة والنشر، ص 65، الدار البيضاء .1986

2- د. جمال بوطيب:" الاستعارة الجسدية " الذات والآخر في الرواية الجزائرية. مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، نونبر، 2008. ص6.

واستفحال الصراع من أجل استنبات الحلم، تنتهي ب "الهبوط " قسرا أمام قساوة الواقع الاجتماعي ومرارته:

" كانت المصائب تترى، ومعها كانت تشتد حاجتي لمن يؤنس وحدتي، يبدد وحشتي، منذ أن وطئت رجلاي مستنقع الشر هذا.. أدركت بالملموس كيف يقتص القائد..من خصومه بتسليط وريثه في السوء...وعرفت أن موسم الولاية التي يبادر عليه الحاكم ليس إلا تعلة للمبادلات المشبوهة....في لمحة كأني أسمع وأرى..رأيت وجها أليفا..لم أره ولم تقع عيناي عليه من قبل.. لكنه أقرب إلي من حبلي الذي يحمل إلي الحياة....وجه أليف..أراه شاخصا أمامي، واقعا يعلو على التكذيب.....هل يكون حقيقة هذا الوجه الذي يطالعني الساعة عاريا من كل رتوش..أبو المكارم بلحمه وشحمه.."(ص125).

لكن هذا الهبوط القسري، كان مشفوعا – رغم كل شيء- بالرؤية وبالحلم. وهو ما يؤكد حقيقة كون النص الروائي يسعى دوما من خلال الحلم إلى مطاردة الحياة؛ وإلى الانتصار للذات الفردية والجماعية. إن " الهامش" أو المعطى التراثي لا يجد ما يسوغه داخل المتن إلا من خلال هذا التصور ومن خلال هذه الزاوية. ثم إن قراءة مستفيضة للمكونات التراثية من شأنها أن تميط اللثام عن الكثير من الترابط والتضافر الدلالي بين العناصر المكونة لنص" مدارج الهبوط"، علما أن رواية " مدارج الهبوط " هي رواية صراع في خضم المساءلة:

" وكان الوطن الأصم يستملك حتفي.ويطلب حتفي.حتفي المتأبي على الأعداء، وبعض الأصدقاء. وها الوطن يزج بذاكرتي في مهاوي الإكراه. يشهد شرخي..يفصمني، ويظلل تاريخي، بسياجه الرهيب. لكن صمته الموغل في تماديه، أيضا يدغدغ دبيبه مسام ذاكرتي، ويبعثني كائنا، معصوب القلب، مبلد الإحساس كلما استقطرت أجزاء الصورة:صورة أبي، أبي المكارم.."(ص26).

إنها صورة "الحاضر" تتشكل من جديد، رغما عن كل رموز السلطة والمؤسسة.(معط الله، الدراويش، الانتخابات. سيدي أحمد بنختو، زراويط القوم المدببة...) فيصبح الحلم اكثر جلاء مع لحظات "الهبوط":

" بين الآتي، والمحتمل الحدوث، أنازع التحول.. أخوض وحل التشكل، مرة أخرى..ماضي مني.. نفسي اللوامة تردعني بالتوسط والاعتدال.. تسلمني الساعة إلى أقوى درجات الهبوط.... دخيرتي من الحكم لا تنفذ.. وقوسي يعرف متى يصيب الرمية..." . و" هكذا بقي الزمن لحظة مغصوبة بين محاولة الولادة الحقيقية والمشروعات المصادرة..."

والبطل في خضم كل هذا ".. يحاول أن يبحث عبثا عن قيم إيجابية ضمن عالم مهترئ..".[1]، كما أن عنوان الرواية يؤشر من جهة أولى، على موضوع الصراع التي يحكم العمل الروائي باعتباره بنية دالة، إذ يحيل على درجة السمو الروحي بواسطة القيم (المقام) من خلال التصوف الشعبي (الدراويش، المجاذيب، الجذب، سيدي أحمد بنختو..)، كما أن (الهبوط) يومئ من جهة ثانية، إلى الواقع الاجتماعي المتفسخ:

"وجاءت خطابات.. وشعارات.. رلغات.. وتعولم الناس..وانشرحوا.. واستفعلوا.. وتفاعلوا.. وكانت منهم الكاينة.." البحر أمامكم والعولمة وراءكم ".. يقول الشيخ. تعولموا.. تعولموا..إياكم والتماطل أو التسويف..لجوا.. قبل أن تلجوا.."(ص65).

وتأتي رواية المبدع جمال بوطيب " خوارم العشق السبعة " في السياق نفسه، بيد أن صاحبها يستنهض " الإيهام" كتقنية فنية وجمالية توحي بواقعية النص السردي ؛ خاصة وأنها تدخل ضمن خانة النصوص السردية التي تمارس نوعا " من السحر والخداع، خدعة موثوق بها " تحاول أن تجعل الناس يؤمنون بأن سيئا ما حقيقي وفي الواقع أنه ليس كذلك.."[2] وبما أنه " بالنسبة للروائي ليس هناك شيء اسمه شخص اعتيادي "[3] فإن رواية " خوارم العشق السبعة" من وجهة النظر هذه قد أثارت الكثير من الالتباس عند قرائها على اختلاف آفاقهم وتوقعاتهم. فالنص يمضي في مناوشة تيمة "الحب الصوفي " أو بلغة أدق " النقاء الروحي" في زمن العولمة ضمن سياق مفازات " الحب العذري ". إن لم نقل إن الرواية تتناول قضية الجوهر الإنساني المتمثل في صراع الذات مع التفسخ والامحاء أمام زحف قوالب التنميط المستنبتة في الواقع

1- الحمداني حميد:: المغامرة اللغوية - البناء الروائي" مجلة أقلام، العدد7، أكتوبر، 1979، ص 31 .1

2- إدوارد بلشن: " الرواية وصنعة كتابة الرواية " ت، سامي محمد، الموسوعة الصغيرة، 99، منشورات دار الجاحظ للنشر، أيلول، الجمهورية العراقية، 1981، ص84.

3- م س: ص، 84-.85 .

الاجتماعي، خاصة مع انتشار القيم السلبية للعولمة.
تقول الرواية:

" روى الحافظ لأخبار بنات حواء، الأمام الثقة "سيدي مغرم بن عشيق" في كتابه " يتيمة القلب " أن اختلاف الاسم والرسم لا يسقط عن لبانة أو لبابة - أو كما قيل وروي – انتماءها إلى قلب سيد العشاق الولي الصالح مولاي عبد الرحيم اللباني، صاحب الخلوة العفيفة والسمعة الشريفة، نبراس العاشقين وتاج رؤوس المغرمين...(ص7).

و هذا الإطار، ينهل النص من أفضية متعددة من بينها المكان عينه الذي تحركت فيه أحداث الروائي جلول قاسمي

" مدارج الهبوط"، وهو فضاء "تندرارة" يقول السارد:

"بعيدا في الصحراء..

بعيدا عن الأنظار..

بعيدا عن القرب، فوجئنا بحذاء عبد الرحيم الدباشي مدفونا في رمال تندرارة..."(ص8)

يدخل المقطع إذن، و في هذا الصدد في معمارية الكتابة الروائية ذات اللغة الشعرية، حيث تكاد تغلب الانزياحات على الإيقاع السردي، فتتحول المقاطع إلى قصائد نثرية، كما يمكن أن نعثرعلى ذلك في المثال الآتي:

"في عيد الحب..
كنت العاشقة الوحيدة في العالم،
لأنني كنت...
على موعد معك...
أتذكر؟؟
كل العشاق..
تركوا مراسيم الاحتفالات..
وأتوا للاحتفال..
معي بك..
وحدك كنت الغائب.."(ص99).

أو كما يمكن أن نجد من اللغة الشعرية في المقطع الآتي أيضا:

"وأنت..
ياقلبي، بعيد ووحيد،
لا تؤنسك إلا ذكراه...
فاحذر..
قد تعود من رحلة العشق،
أكثر وحدة
وأكثر بؤسا.."(ص68).

إلى جانب صفحا ت شعرية بأكملها تنبئ عن المنحى الذي تسلكه دلالة النص ، وعن السمة التي طبعت لغة الرواية:

" دعي الجوائز
تطلبها نساء تخلط الشعر بالمساحيق
وتخلط بين السحنة والقسمات،
وقولي للجبن
يجعل من أسدا في الأكمات
هنيئا للحزن بقافية
كتبتُ للحزن
وأهداها الحزن للنسمات
- رائع، رائع، رائع
- رائع تقولين
هذا الشعر
وهذي الشطحاتُ
أروع أن تصبحَ صوفيا
....."(ص85)

كما تطالعنا الرواية بإرث " الهامش " من التراث العربي الأدبي القديم من خلال البيت الشعري المعروف لأحد أقطاب الحب العذري ، جميل بثينة الذي استثمرت نصوصه إلى جانب نصوص المجنون من لدن المتصوفة:

فإن وجدتُ نعل بأرض مضلة
من الهر يوما فاعلمي أنها نعلي

وهو هو الأمر الذي يبين عن الكيفية التي يربط بها المسار الدلالي للرواية، بين كل من " الهامش " و" الرواية" كنصين متكاملين. أويكشف الكيفية التي يتعزز بواسطتها التحام الرواية حول رحى " الهامش ".

إن " الهامش" قد يتمثل في اللغة الشعرية التي أنجزبها النص الروائي، كما يتمثل أيضا، في المعطى الصوفي الذي لا يجد ما يسوغه إلا الاقتراب الحذر، والكبير من التجربة الصوفية التي يخوضها البطل بشيء من " التضليل " و " التشويش التقني" على مستوى بناء الرواية، مستخدما " القناع " في غالب الأحيان " وتحت الزي والعبارة فلسفة "[1]:

1- د. درويش الجويدي: ديوان ابن الفارض"، تحقيق. المكتبة العصرية، صيدا بيروت، .الطبعة الأولى 2008 ص9.

" سيدي شاش كال" ذلك الولي القابع بمنجاة من الماء فوق صخرة وحيدا كفكرة، قريبا من شاطئ " البدوزة" والذي يقصده الأهالي تأدية لشعائر " حج المسكين " بسبب عوزهم الذي يحول دون سفرهم إلى البقاع.ها أنا ذي أتوجه إليه لأؤدي حج العاشق.. أوليس العاشق مسكينا ؟

بلى العشق بعض العوز، بل هو العوز كله. "(ص18).

إن العشق يأخذ أبعادا رمزية في تجربة التصوف التي يفصح عنها "الهامش":

" - قلت لك لا يهمني...

- والله أنا موحد والذي يعبد امرأة واحدة يعبد إلها واحدا.." (ص32).

إلى جانب ذلك فواقعية أسماء العلم داخل الرواية، والتي قد تغري بواقعية النص، تصرح الرواية نفسها أنهم مجرد مؤثثات بنائية لعمليتي: " الإيهام" و "التمويه":

" حفصة ومحمد ويوسف وإيمان وخالد وفاطمة وإبراهيم وسناء ومصطفى ونعيمة ومنير ودمنة وعبدالقادر وحنان والبكاي ومريم والعربي ونادية ومصطفى وهاجر وحمدان وآخرون: ضحايا الإرهاب السردي الراوي "(ص9). إن البعد الفلسفي الذي يؤشر عليه " الهامش" باعتباره قناعا يمكن أن يأخذنا إلى التصوف الفلسفي مباشرة (ملحوظة: كثير من فقرات هذا الكتاب لا علامات للترقيم بها، لأنه لو كانت النقط توضع على الحروف لما كنا في حاجة إلى مثل هذا الإصدار"(ص62).

إنه الخوف من " الكشف" عند المتصوفة، أو الخوف من الوقوف بالضبط، عند مقطع التصوف الفلسفي:

" – أنا لا أعبد غير نفسي...

أحسست بك قد شككت في عقيدتي، طلبت إلي أن أوضح، قلت:

- لا تترك ذهنك يتشتت أنا مثلك مؤمنة موحدة.. لكن في العشق أنا العابدة والمعبودة والعاشقة والمعشوقة، غير أنه يحزنني أن أتواصل معك تطفلا..."(ص32).

إن " الامحاء" و " الموت عن السوى" هي بداية السالك، ولابد لهذا " الموت " من طريقة، ولذا ستأتي " وصفة لقتل الحب" لتكشف عن الأبعاد الدلالية التي يحققها المكون التراثي أثناء بناء الدلالة، خاصة وأن التيمة المحورية تلف حول التصوف، والتصوف الفلسفي بوجه خاص؛ بلغة شعرية تظل:

" دوما، معينا يرده المتصوفة للارتواء نت نبع التعبير الصادق، و أداة مناسبة لتصوير أدق حقائق الطريق.... وعبروا بها تلك الإشكالية الكامنة في عجز اللغة العادية وقصورها عن ترجمة.. المعاني بدقة.."[1]

" المؤلف: تركية صدوعي

الكتاب: وصفة لقتل الحب.

رقم الإيداع القانوني: يوزع خلسة.

الطبعة: الأخيرة.

الناشر: مآل الحال؟ كل الحقوق محفوظة للمحبوبة

لا يباع هذا الكتاب... ولا يقرأ في حضرة أولياء الأمور"(ص40).

إن توظيف الأقنعة والرموز يأتي " بحسب معطيات البيئة وحاجات الناس المختلفة، وخلق رموز أخرى مشتقة منها، وأنه عام من حيث كونه متجذرا في النفس الإنسانية يبين البعد الإنساني العميق للوجود.. "[2]. ومن هنا تكون الوصفة إعادة صياغة شعرية لروايتي: " سوق النساء " و " خوارم العشق السبعة "، من زاوية رؤية صوفية فلسفية "اتحادية " موغلة في التخفي:

" أية ريح عاصفة هذه التي تلاحقني ؟

ما هذه اللوثة التي صارت ملازمتي ؟

أي لعنة هذه التي تتمسك بي وكلما حدثت أنثى، قالت لي: " أنت عاشق لبانة"

وهذا العتو الذي اسمه " وصفة لقتل الحب-" من أين هب علي ؟

وهذه التركية التي رمتني بسهام شفيرها وحرفها القاتلين؟

وخذه التي اتصلت بي ؟ أتكون حيلة منها ؟

- عذرا لم أنتبه إليك ظننتك لا تزال بمزاجك الملكي الذي يصعب شده.

1- د يوسف زيدان: " ديوان عبدالقادر الجيلاني:دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى1989، ص 5.

2- د محمد مفتاح:" دينامية النص" تنظير وإنجاز. المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 1990، ص 142.

هكذا قالت المتصلة المتنكرة المتعددة المتوحدة" (ص63).

ويستطرد النص في وصف تجربة البطل أو الإجابة عن "مآل الحال" - يعني الناشر في الوصفة (ص40) - و الذي يعانق نص " الهامش " من الداخل بعيدا عن دلالة العتبة المرسومة والمحددة، من وراء لغة الحب الشعبية:

هاض الوحش عليا *** هاض الوحش عليا
أنا براني غريب *** لا من يسال عليا
هاض الوحش عليا وجار نبكي ف اليل مع النهار
دمع عياني مثل الأمطار على خدودي مجريا
هاض وحشك عليا

أو بلغة الشيخة الجنية لكبيرة الحقانية بنت سعيدة:

" توحشتك " " يا كليع جدي"
" توحشتك" وما نبكيش عليك نخاف نزيدْ " نتوحشك " (ص70).

إن " الهامش " هنا يستمر في الكشف عن القناع الذي يخفي " خوارم العشق السبعة" أو " الأحوال" السبعة عند فلاسفة التصوف أو بصورة أدق أودية " المقامات "[1]، على الرغم من اختلاف التسمية والوسم. مع الإشارة إلى أن الروائي المبدع جمال بوطيب لم يشتغل على لفظة " الحب " فقط، وإنما إلى جوار لفظة "الحب" نجد ألفاظا أخرى تختلف من حيث الدلالة، لكنها تؤدي الوظيفة نفسها.مثل " العشق " والهيام " والوجد " وغيره.

إن الخرم الأول وهو ملخص الرواية، و يلف حول دائرة " الشك"، والخرم الثاني يرتبط ب دائرة " النسيان "وبعده مباشرة تأتي " دائرة "وصفة قتل الحب" المستحيلة أصلا ؛لأن الخرم الموالي ينفتح على جرعة " الصبر" في الدائرة الثالثة. بينما يأخذنا " الخرم الرابع" من خلال المسرود إلى دائرة " العطش" والخرم الخامس إلى دائرة " الاستسلام" أما دائرة " الخرم السادس " فترتبط ب " العزاء أو الأمل " الذي يستمد سيرورته من سيل الرسائل، في حين ترتبط دائرة " الخرم السابع" ب " انقشاع العمى عن القبس" إيذانا بالولادة أو الميلاد ، مادام " القبس" هو أصل المعرفة الدينية و الصوفية.

والرواية بهذا المعنى تنتصر " للمثال" أو ل " الحب العذري" بدءا من " البياض " في الصفحة رقم: 14 ؛

علما أن الصفحة رقم13 تنتهي ب " الوصل " أو " الوصال". إن تجربة البطل الصوفية داخل الرواية، هي أشبه

ب " رحلة " داوود الأنطاكي" (98) : الرحلة من الخارج نحو الذات، وب" الذات" نحو أصغر نقطة في" الذات "، حيث لا شيء سوى السر والجمال والحب:

" قد قلت للقلب لا لبناك فاعترف
قضت لبانة ما قضيت فانصرف
قد كنت أحلف جهدي لا أفارقها
أف لكثرة زيف القيل والحلف
فيا ليت كل اثنين بينهما هوى
من الناس والأنعام يلتقيان
فيا ليتَ محيانا جميعا وليتنا
إذا متنا ضمنا قبران"(ص 98).

إن فورة الصراع تحتدم مع بوح النهاية:

" قصتهما رواية والرواية موت والموت عشق والعشق داء فتاك يؤدي إلى الموت والموت هو أن...."(ص120). ينتصر الصراع لصالح الذات المنصهرة تحت نار" الحب العذري" أو " المثال" أو" المطلق". على غلاف الرواية – كعتبة - يطلعنا المقطع الآتي: " بحثنا في عالم العشق والعشاق وأخبارهم وأيا مهم وحروبهم وانتصاراتهم وكبوا تهم و مصارعهم وقبائلهم وكتبهم ودواوينهم ومأ ثوراتهم،ولاحقنا المحاسن في كل هذا فوجدناها ألوفا لا يمكن أن يضمها كتاب ولا أن يحيط بها حكاء....أما الخوارم فلم نجد غير سبعة لا ثامن لها...(ظهر الغلاف).

إن البطل يعلن منذ الرسالة أن مسعاه محض " ذوق " رغم مسالك "الإيهام " بواقعية الأحداث من خلال النصوص الرقمية باللغتين الفرنسية والعربية، الفصحى والعامية، ورغم الإحالات الرقمية التي تنطلي حيلها بسرعة على متصفح الرواية:

" سأهتف باسمك في كل وقت وفي كل زمان.. وسآتيك لأعلن ولادتك في.. وأعلن ولادتي فيك..

فهل ستحتمل جنوني كله ؟ وكل هذا العشق؟.....

وهل أخبر روحي أن تتوقف عن البحث عن نصفها ؟.....

وهل أبدأ تعلم الرقص على " عيون القلب " لأتمايل لك

1- فريد الدين العطار النيسابوري: " منطق الطير " ت، وتقديم د بديع محمد جمعة، الطبعة الرابعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، من الصفحة: 358- إلى الصفحة404

حين تأتي، لأثيرك وأستثيرك ؟ "(ص69). وحتى الرسالة التي رفضها البريد الإلكتروني تؤشر على الغيبة في حال" الذوق":

" كل العشاق تركوا مراسيم الاحتفال..
وأتوا للاحتفال معي بك..
ووحدك كنت الغائب..." (ص99).

إن تيمة التصوف الفلسفي لم تجد لها من سند داخل النص إلا من وراء المكونات التراثية المتضافرة، التي أعلنت عنها:

" قلت له: إنه هو.قالت: لا، أخاف عليك...
ثقتي فيك كبيرة..
قالت: يحبك؟
قلت: أنا التي أحبه."(ص99).

مع ما يعضد ذلك في ملخص الرواية:

" في ذهابها وأوبتها. العطر وهي. هي وهو.
وهو ليس عطرا...
هو ذلك الذي من أجله تعطرتُ..
دعني أرتب أفكاري وأبدأ...
هي الأنثى. وهو، مرة، العطر، ومرة ثانية هو مَنْ لأجله وُضع العطر" (ص15).

إنها الأنثى عند القراءة الأولى، لكن القراءة المتكئة على نصوص الهامش باعتبارها أساس البنية الدلالية، ستجعل من الأنثى هذه: "ليلى" و"سعاد" وغيرهما من أسماء النساء، كما نجد ذلك في نصوص المتصوفة:

" لم تشف الموجات السبع لعاشوراء ولم تجد – بالرغم من أنني اغتسلت بمائها الأجاج سبع مات – في فك السحر الذي يوثقني.... وكنت كلما سعيت أنا خاشعة إلى مقام بعد أن أسأم من مقام، أدعو الأولياء الصالحين - الذين ظللت تسخر منهم – أن ينتقموا منك.... دعوت مرارا أن يبعث الأسد دفين "للا فاطنة"، فينهض،

فيفترسك....
لم تجد الموجات السبع..
ولم تجد شعائر حج المسكين، ولا مناسك حج العاشق....
"للا ميرة " فكي وثاقي "......
يا " للا ميرة "
يا أميرتي
" العار" لا ترديني، تعبت وتعب ذلي من هواني"(ص18-19).

إن التصوف الفلسفي يستنبت دلالته من التصوف الشعبي، أي من " الهامش ". فتعلن الرواية عن المؤلف " متهما "و" ناقدا" و" عاشقا " و" محاميا " و " قاضيا". لأن القضية ترتبط ها هنا ب " الحقيقة الصوفية ":

"ويروى أن لبانة قالت: ما نظرتُ وجهي قط في مرآة، ونظرتْ معي امرأة أخرى إلا رحمتها من حسن وجهي ".(ص10) والحسن هنا مصدر الموت خنا كما حدث لفراشات فريد الدين العطار" الموت هو أن تبحث عن الحياة من جديد وترتمي في أحضان أنثى تظنها أما " (ص119).

إن الحلم هنا ب "الأنثى " يمر عبر الصراع بين قوتين مناقضتين: الواقع الاجتماعي من جهة أولى، وواقع العولمة وإفرازاتها، من جهة ثانية. و من بريد الرسائل تطالعنا الرسالة الآتية :

" وكرهت الشمس من أول يوم افتخر بوش بزيارته لمراكش وعدها من أعظم رحلاته.

وكرهت الرمل من يوم جاءت هيلاري كلينتون إلى رمال مرزوكة ودفنت فيها خيبتها الذي جرفه موج مونيكا فامتطى صهوتها يا فارسة.

وفي رمال مرزوكة توجد الرجل الثانية للمداس الذي أخطأت وجهة البحث عنه أنت وقدري ولاحقتماه في تندرارة "

ألم تكونا تمتطيان فرسا
لم كبا بكما يا فارسة ؟"(ص108).

إن المبدعين جلول قاسمي وجمال بوطيب انتصرا للحلم من خلال الذات، وتمكنا في إطار إشكالية الصراع بين الحلم والحياة من استثمار مكونات " النص الهامش ". وذلك طبعا، من خلال رؤية كل واحد منهما ؛ مع الاختلاف في مسافة وشكل وبناء الرؤية. فلذا تحولت " مدارج الهبوط " و"خوارم العشق السبعة " إلى كتابة روائية لا يوجد مفتاح قراءتها إلا في بنية " الهامش " ومن خلالها.

الرؤية السردية وإشكالية النمذجة

د. فريد أمعضشو
المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين – الناظور

إن الرؤية السردية مكوِّنٌ خِطابي أساسٌ في العمل الحكائي، وتقنية سردية تحدد وضْع السارد، وعلاقته بأحداث هذا العمل وشخصياته في المحلّ الأول. ومن حيث انتماؤها الفنيُّ، فهي – حسب جينيت (G. Génette) الذي قسّم الحكي إلى ثلاث مقولات كبرى (الزمن، الصيغة، الصوت) – تندرج ضمن المقولة الثانية التي فرّعها جينيت نفسُه إلى فرعين: المسافة والمنظور، وجعل تلك الرؤية، التي أطلق عليها اصطلاحَ "التبئير" (Focalisation)، داخلةً في الفرع الثاني. ونبّه إلى أن معظم الأعمال النظرية المقدَّمة حول مسألة المنظور السردي، وأساليب خطاب الحكاية عامة؛ من مثل فصول لوبوك عن بلزاك أو فلوبير أو تولستوي أو هنري جيمس، أو فصل جورج بْلان عن "تقييدات الحقل" لدى ستاندال... تعاني من "خلط مُزعج" بين الصيغة (Mode) والصوت (Voix)؛ أي بين السؤال: "مَن الشخصية التي توجه وجهةُ نظرها المنظورَ السردي؟"، والسؤال المختلف عنه تماماً: "مَن السارد؟"؛ أو بعبارة أوجَز، بين السؤالين: "مَنْ يرى؟"، و"مَنْ يتكلم؟".[1]

لقد قدم النقاد السرديون، في الغرب أساساً، اجتهادات كثيرة رامَتْ تصنيف الرؤى السردية وتقسيمها مُنطلِقين من جملة معايير، ولكنهم لم يتفقوا على نموذج بعينه في هذا المضمار، يعتمدونه في دراساتهم؛ لتبايُن منطلقاتهم النظرية ووجْهات نظرهم في موضوع "الرؤية السردية". وسنعرض في هذا المقال عدداً من تلك الاجتهادات التي أتى بها أولئك النقاد، خلال القرن الماضي، في إنجلترا وفرنسا وألمانيا وغيرها.

ميّز الناقد الشكلاني الروسي توماشفسكي (B. Tomachevsky) بين ضربيْن من السرد انطلاقاً من طبيعة علاقة السارد بأحداث مَحْكيِّه وشخصياته؛ أحدهما "موضوعي" (Objectif) يكون فيه الراوي مهيمناً عارفاً مطّلعاً على كل شيء أحداثاً وشخصياتٍ وغيرَها، لا يندُّ عن علمه أمر مهما دقّ وخفيَ. وثانيهما "ذاتي" (Subjectif)، ومن خلاله يتعرف المتلقي الحكاية من الراوي نفسِه الذي يتساوى والشخصيةَ الحكائية. ويحضر هذا النظام السردي، بكثافة، في الروايات الرومانسية، بخلاف السرد الموضوعي الذي يتوسل به كثيراً مبدعو الرواية الواقعية[2]. ويعد توماشفسكي، في نظَر لحمداني، السّبّاقَ إلى "تحديد زاوية رؤية الراوي، وأسلوب السرد الذي يختاره لروايته؛ وذلك في بحثه حول نظرية الأجناس السردية الصادر عام 1923، في الوقت الذي نجد فيه أغلبَ النقاد المعاصرين يَعتبرون الناقد الفرنسي جان بويون أولَ مَنْ فصّل القول في الموضوع المتعلق بزاوية الرؤية."[3]

وقدّم كلينث بروكس وروبرت پين وارّين (C. Brooks & R. P. Warren)، في النصف الأول من الأربعينيات، تنميطاً "للبؤرة السردية" انطلاقاً من أساسَيْن، هما: وضع السارد في العمل الحكائي، وطبيعة وجهة النظر إلى أحداثه؛ فتحَصّلا، من ذلك، على أنماطٍ أربعةٍ لتلك البؤرة، وَضّحاها في الجدول الآتي:[4]

* ناقد مغربي – دكتوراه في الآداب من جامعة محمد الأول.

1– جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحثٌ في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط.1، 1996، ص 198.

2– نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1، 1982، ص 189.

3– حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.3، 2000، ص 47، بتصرف.

4– جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 198.

	أحداث محلّلة من الداخل	أحداث مُلاحَظة من الخارج
سارد حاضر بصفته شخصية في العمل	1- البطل يحكي قصته.	2- شاهد يحكي قصة البطل.
سارد غائب بصفته شخصية عن العمل	3- المؤلّف المحلّل أو العليم يحكي القصة.	4- المؤلّف يحكي القصة من الخارج.

وحدد پيرسي لوبّوك (P. Lubbock) الرؤى السردية، أو وجهات النظر، بناءً على أسلوب تقديم الحكاية وعلاقة السارد بهما معاً، ومتأثراً بتصور أستاذه هنري جيمس، على النحو الآتي:[1]

* في التقديم البانورامي، يكون الساردُ مطلقَ المعرفة تماماً.

* في التقديم المشهدي، يغيب السارد فاسحاً المجالَ لشخصيات العمل الدرامي كيْ تقدم الحكاية مباشرةً للمتلقي.

* في اللوحات، تتركزُ الأحداثُ إما على ذهن السارد، وإما على إحدى الشخصيات.

وبعد مرور ثلاثة عقود من اقتراح هذا التصنيف، ظهر في النقد الأنجلوسكسوني اجتهادٌ آخرُ في هذا المجال، قدّمه نورمان فريدمان (N. Friedman)، بعد استفادته من عدد من مقترَحات سابقيه فيما يخص تصنيف وجهات النظر السردية. فاعتماداً على التمييز بين القول (Dire) والعَرْض (Montrer)، اقترح فريدمان تصنيفاً منظماً ومفصّلاً ضمّنه وجهات النظر المُمْكنة حسب درجة الموضوعية التي تسمح تلك الوجهات بوصولها إلى المتلقي، وهي:[2]

* المعرفة الكلية للكاتب؛ كما في رواية "الحرب والسلم" لتولستوي. وللإشارة، فحضور الكاتب بهذه الصورة في العمل الحكائي يعد ظاهرة غير بويطيقية في نظر أرسطو.

* المعرفة الكلية المحايِدة؛ بحيث يتكلم الراوي بشكل لاشخصي، ولا يتدخل مباشرة، ولكنّ أحداث حكايته لا تقدَّم للمتلقي إلا كما يراها هو.

* الأنا الشاهد؛ مثلما نجد في الروايات التي تتوسّل بضمير التكلم، مع اختلاف الراوي عن الشخصية الحكائية.

* الأنا المشارك: ولا فرقَ بين هذه الوجهة وسابقتها إلا في كوْن الراوي هنا يتساوى مع الشخصية الرئيسة في الرواية بضمير المتكلم.

* المعرفة الكلية متعددة الزوايا: وهنا لا يختفي الكاتب وراء "أنا" سارد أو مشارك فقط، بل يغيب السارد بالمرّة، لتقدَّم لنا الحكاية مباشرةً كما تُعاش من قبَل شخصياتها.

* المعرفة الكلية أحادية الزاوية: وهنا لا يختفي الكاتب ولا السارد، بل يحضران، ولكنْ يقع التركيزُ على وعْي شخصية معينة رئيسة نرى أحداث الحكاية بمنظارها هي.

* الصيغة الدرامية: وهي لا تعرض لنا أفكار الشخصيات ومشاعرها، بل تقتصر على تقديم أفعالها وأقوالها التي يمكن للمتلقي استخلاص تلك الأفكار والمشاعر منها.

* الكاميرا: وتسمح للراوي بنقل قطعة من الواقع الحياتي المَعيش كما وقعت تماماً، دونما تنظيم ولا اختيار.

وفي أوائل الستينيات، ظهرت في النقد الروائي الأنجلوسكسوني دراسة رائدة في نقد الرواية من زاوية بلاغية، هي كتاب "بلاغة الرواية" لبوث (W. G. Boothe)[3]، أكد فيه لاجدوى الأبحاث التي أنجزت طَوال العقود الماضية حول مشاكل وجهة النظر في الرواية، وحول تصنيفها ومحاولة صياغة نمْذَجة معيارية لها. ورأى أن التصنيفات السابقة (لوبوك – فريدمان...) تمتاز بالتبسيطية والاختزالية؛ لأنها تختصر ملايين الطرق الممكنة لتقديم حكاية واحدة في بضع طرق لا تكاد تُجاوز – في أقصى الحالات – عدد أصابع اليدين!

1– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط.4، 2005، ص 286.

2– فرانسوازڤان روسوم - غيون: وجهة النظر أو المنظور السردي (نظريات وتصورات نقدية)، دراسة ضمن كتاب "نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير"، تر: ناجي مصطفى، تق: سعيد يقطين، من منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، البيضاء، ط.1، 1989، ص ص13-14.

3– انظر، فيما يخص جهود واين بوث وإسهامه في الموضوع، كتابيْ "نظرية السرد"، ص 15- 18، و"تحليل الخطاب الروائي"، ص ص291- 292.

ولكن انتقاده لمقترحات سابقيه، في هذا المجال، لم يكن ليمنعه من أن يدلوَ بدلوه فيه، مقدِّماً تصوره الخاص لوجهة النظر ولأنماطها في الرواية، دون أن يَسْلم - هو الآخر - من الوقوع في تلك الاختزالية! ويتبيَّن من عنوان كتابه المذكور مدى اهتمامه بالأثر المُحْدَث على المتلقي؛ إذ إنه يقصد بـ"البلاغة"، كما أوْضَح في مقدمة كتابه، مجموع التقنيات التي يستعملها الروائي ليحقق التواصل مع قرائه، وليفرض عليهم عالمه المتخيَّل. وبخلاف بعض نقاد الأدب، عامة، الذين قالوا باختفاء الكاتب، رأى بوث استحالة ذلك، مؤكداً أن الكاتب قد يختار التنكر وعدم الظهور الصُّراح في العمل الأدبي، ولكنه لا يمكنه الاختفاء مطلقاً أبداً! ولذا، كان الأهم، بالنسبة إلى بوث، إدخال الكاتب من جديد في العمل الأدبي، وبالتالي في الرؤية التي يكوّنها القارئ عن هذا العمل، ولو في صورة "أنا" ثانية؛ أو"كاتب ضِمْني" كما اصطلح عليه. يقول بوث عن هذا الكاتب: "حتى الرواية التي لا يمثل فيها أي سارد، تَفترض الصورة الضمنية لكاتب مُختفٍ في الكواليس، أو محرِّك للأقنعة، أو في صورة إله يقلّم أظافره في صمت ولامبالاة؛ كما يقول هنري جيمس. إن هذا الكاتب الضمني غيرُ الإنسان الواقعي، مهما كان تصورنا حوله... وكل الروايات تنجح في دفعنا إلى الاعتقاد بوجود كاتب نؤوّله، نحن القراءَ، كنوع من "الأنا الثانية"، التي تقدم، غالباً، صورة عن الإنسان على مستوى عالٍ من الدقة والصفاء، وأكثر معرفة وإحساساً وحساسية ممّا هو في الواقع."[1]

وإلى جانب الكاتب الضمني الذي لا تخلو منه أي رواية بصرْف النظر عن نوعها، تحدث بوث عن نوعين آخرَيْن من الرُّواة، آخذاً في الاعتبار العلاقة التي تربطهما بالقصة. أحدهما الراوي غير المعروض الذي يلتبس كثيراً بالكاتب الضمني، والثاني هو الراوي المعروض الذي يتقمّص رداء الشخصية، يتبادل الحوار مع غيرها من شخصيات المَحْكي إرسالاً واستقبالاً. ويميّز ضمن هذا النوع بين ثلاثة أضرُب من الرواة: الراوي الراصد، والراوي الشاهد، والراوي المشاهد.

إن حديث بوث عن أشكال الحوار بين الكاتب الضمني والقارئ، وغيرهما من الأطراف المتدخلة في العمل الروائي، جَرّه إلى الوقوف، بتفصيل، عند مسألة ذات صلة قوية بوجهة النظر ومشكلاتها، هي "المسافة" (La distance)، التي صنف حالاتها المُمكنة على النحو الآتي[2]:

* قد يكون الراوي على مسافة، طويلة أو قصيرة، من الكاتب الضمني، سواء أكانت هذه المسافة أخلاقية أم فيزيائية أم زمنية. ويعد هذا الصنف من المسافات الأقل حظوة بعناية النقاد. ذلك بأننا - كما يقول بوث - "حينما نتحدث عن وجهة النظر في التخييل، فإن أكثر المسافات تعرُّضاً إلى الإهمال، بشكل خطير، هي تلك التي توجد بين الراوي الذي يمكنه أن يخطئ، أو غير الجدير بالثقة (Unreliable)، والكاتب الضمني؛ حيث يجرّ هذا الأخيرُ القارئ معه، وضد الراوي بنفس الدرجة."[3]

* قد يكون الراوي على مسافة، طويلة أو قصيرة، من شخصيات الحكاية التي يرويها. ويستوي في ذلك أن تكون هذه المسافة أخلاقية وثقافية وزمنية، أو أخلاقية وثقافية، أو أخلاقية وانفعالية.

* قد يكون الراوي على مسافة، طويلة أو قصيرة، من المعايير الشخصية للقارئ فيزيائياً وانفعالياً، أو أخلاقياً وانفعالياً.

* قد يكون الكاتب الضمني على مسافة، طويلة أو قصيرة، من القارئ، سواء أكانت أخلاقية أم ثقافية أم غيرهما.

* قد يكون الكاتب الضمني على مسافة، طويلة أو قصيرة، من الشخصيات الأخرى، كيفما كانت طبيعة هذه المسافة.

وكان للألمان، كذلك، إسهامٌ بارزٌ في تناول موضوع وجهة النظر (Blick punkton) في السرد. ومنهم ولفغانغ قيصر (W. Kayser)، وكيت هامبورغر (K. Hamburger)، وشتانزيل (F.K. Stanzel). وسنكتفي، ها هنا، بالوقوف عند آخِرِهم الذي ترك تصنيفُه لتلك الوجهات، التي أطلق عليها "الوضعيات السردية"، صدىً واضحاً في النقد الروائي سواء داخل ألمانيا أو خارجها. فقد انطلق من الدور الذي يضطلع به الراوي داخل القصة للحديث عن ثلاث وضعيات أساسية يمكن أن يَرد عليها الراوي، كالآتي[4]:

- W. G. Boothe: Distance et point de vue, In (Poétique du récit), Col. Points, Ed. du Seuil, 1977, P 86.1

- Ibid, PP 88-89.2

- Ibid, P 88.3

4- نظرية السرد، م.س، ص 25.

* وضعية الراوي الناظم: حيث يكون هذا الأخير مهيمناً، ذا حضور قويّ في الحكاية، يتدخل ويعلق وينظّم، ولكن لا يتطابق مع شخص الكاتب. وتكون هذه الوضعية، أساساً، في السُّرود الإخبارية.

* وضعية الراوي الراصد: وفيها يتوحّد الراوي مع إحدى الشخصيات الحكائية، مستخدماً ضميرَ التكلم. وتجدُر الإشارة إلى أن مصطلح "الراصد" من وضْع الروائي هنري جيمس.

* وضعية الراوي المتكلم: حيث يبدو الراوي مختفياً نهائياً خلفَ شخصيات الحكاية المَرْوية التي تتقنَّع بقِناعه. ويظهر ذلك، بكثرة، في العرض المَشْهدي.

وعلى الرُّغم من أهمية هذا التصور الطَّموح الذي قدّمه شتانزيل سعياً إلى الارتقاء بنمذجة وجهة النظر إلى مستوى أبعد عمقاً وتجريداً، إلا أنه لم يحلّ كثيراً من المشكلات المرتبطة بالموضوع، على غرار تصور بوث السابق، ولاسيما ما يتعلق بـ"رؤية القارئ لكاتب ضمني يتمَوْضَع، رغم أنه "مَبْني" انطلاقاً من معطيات الكتاب، خارج الإيهام الذي يُحَدِثه التخييل"؛ على حد تعبير روسوم – غيون[1].

ولعلنا لا نُجانب الصواب إذا قلنا إن النقد الفرنسي كان أكثر اهتماماً بدراسة الرؤية السردية، وكان إنتاجه وجهده في ذلك أغزر وأعمق وأبعد تأثيراً. ولكن دون أن يعني ذلك عدم اطلاع رجالاته على مجهودات السابقين واقتراحاتهم في تحديد وجهة النظر، والتمييز بين أنماطها وأنواعها، سواء في الاتحاد السوفياتي أو العالم الأنجلو – أمريكي أو ألمانيا، والإفادة من بعض تصوراتها ونتائجها. ويظل جان پويون (J. Pouillon) رائداً في هذا الباب: تناوَل الرؤية السردية بمنهج متميز، وقدم لها تصنيفاً تأثر به مَنْ جاء بعده، على نحو ما سنرى لاحقاً، بل إن تأثيره لم ينحصر داخل حدود النقد الفرنسي، والأوربي، بل إنه يعد الأشهر، من بين التصنيفات الأخرى، لدى النقاد العرب اليوم، ولا تكاد تخلو كتابة لهم في الموضوع من الإشارة إليه واعتماده.

وإذا كانت التصنيفات المتقدِّمة للرؤية السردية، أو وجهة النظر، تركز على البُعد التقني، فإن ما يهم پويون، بالأساس، هو الجانب السيكولوجي. ولهذا الأمر، نُلفيه يستهلّ كتابه النظري الرائد "الزمن والرواية" (Temps et roman)، الذي خصّه بتوضيح تصوراته لموضوع الرؤية السردية، بفصل عَنْوَنَه بـ"الرواية وعلم النفس". وإلى جانب سيكولوجيتها، فقد كانت مقاربة پويون في هذا المضمار، فوق ذلك، معيارية؛ لأنها توخّت "صياغة معايير لطبيعة الرواية، ومعايير لقيمتها أيضاً."[2]

لقد صنف پويون الرؤية السردية إلى ثلاثة أنواع، كالآتي[3]:

* الرؤية من الخلف (La vision par derrière): حيث يكون السارد أكثرَ معرفة من شخصيات العمل الحكائي جميعِها: يعرف عنها كل شيء، سواء أكان ظاهراً أم غيرَ ظاهر. إنه سارد مهيمن، يتجاوز علمُه كل توقعات الشخصيات. فهو يعرف ما تقوم به كلَّ حين، وفي كل مكان تقصده، ويعرف إحساساتها وميولاتها وباطنها كله، بل يعرف أشياء عنها قد لا تعرفها تلك الشخصيات عن نفسها! وتحضر هذه الرؤية، بكثافة، في السرد الكلاسيكي.

* الرؤية مع (La vision avec): حيث تكون معرفة السارد بقدْر معرفة الشخصية الحكائية، دون أن تتجاوزها بتقديم معلومات أو غيرها ممّا لا علمَ لها به. ويتردّد حضور هذه الرؤية، بوضوح، في السُّرود الذاتية. وقد أطلق عليها بعضُهم "الرؤية المُصاحِبة"، كذلك، ما دام السارد يصاحب، من خلالها، الشخصية التي يتبادل معها المعرفة بمسار الأحداث. والأصل، هنا، أن يُستخدَم ضمير المتكلم، لتساوي الطرفين المذكورين عِلماً ومعرفة، إلا أن السارد يمكنه أن يَستخدم، أيضاً، ضمير الغائب، ولكن شريطة أن يتحقق ذلك التساوي بينهما.

* الرؤية من الخارج (La vision de dehors): حيث تكون معرفة السارد أقلَّ من معرفة أي شخصية من الشخصيات الحكائية؛ فلا يعرف عنها إلا ما يراه ويسمعه من حركات ومظاهر حسية وتصْويتات، دون أن ينفذ إلى أعماقها لينقل لنا ما تشعر به أو ما يدور في خَلَدها بصفة عامة. فمعرفته، إذاً، خارجية سطحية محدودة جدّاً. وتكون وضعيته، مثل وضعية السارد في الرؤية الأولى (مع اختلافٍ بينهما في مقدار المعرفة)، التواري والغياب وعدم المشاركة في أحداث الحكاية،

1- وجهة النظر أو المنظور السردي (نظريات وتصورات نقدية)، م.س، ص 26.

2- نفسه، ص 29.

3- T. Todorov: Les catégories du récit littéraire, In (Communications), N° 8, Col. Points, Seuil, 1981, PP 147- 148.

بخلاف السارد – الشخصية في الرؤية مَعَ؛ حيث يكون السارد حاضراً مشاركاً في الحكاية، يتلقى منه المسرود له الأحداث تلقياً مباشراً. واستعمالُ الرؤية من الخارج في الأعمال السردية قليل إذا ما قارنّاها بالرؤيتين الأُخرَيَيْن، وكان ظهورها مرتبطاً بظهور "الرواية الجديدة" (Nouveau roman) في فرنسا خلال النصف الأول من القرن العشرين.

والواقعُ أن ثمة هَمَّيْن كانا يشغلان پويون، وهو بصدد اقتراح هذا التصور[1]. فأما أولُهما فهو تحديد وضعية فاعل الإدراك (Sujet de la perception)؛ بحيث رأى أن هذا الفاعل المُدرِك قد يتطابق مع إحدى شخصيات الحكاية؛ فيُشاطرها وجْهة نظرها، ويدرك معها وبنفس الدرجة. وقد يكون هو السارد أيضاً؛ فيتراجَع خلف الشخصية، ويدرك أكثر ممّا تدرك. وأما ثانيهما فمتعلقٌ بموضوع الإدراك (Objet de la perception)، الذي قد يُنظَر إليه من الداخل أو من الخارج تَبعاً لطبيعة المظاهر التي يدركها الفاعل المدرك من هذا الموضوع.

وفي سنة 1966، أتحف تودوروف (T. Todorov) المهتمّين بالفن الروائي، وبالسرد عامة، باجتهادٍ رصين في الموضوع الذي نحن بصدد بحْثه، تميَّز بـ"الوضوح النظري والتكثيف"، وبأنه "يقيم حُدوداً تمييزية واضحة بين أشكال الرؤية السردية، ويقترح قرائنَ نصّية ومؤشِّرات لسانية واضحة تمكّن من ضبْط وتعرّف مظاهر كل شكل من أشكال الرؤية السردية، بخلاف التصورات الأخرى التي تتميز بالتشعُّب؛ حيث تغرق في تفريع المفهوم وفي التصنيفات، وفي تفريع التصنيفات إلى تصنيفات صُغرى."[2]

وقد عبّر تودوروف عن أنواع الرؤية السردية، التي حصرها في ثلاثة، بصيغ مبسّطة، مستخدِماً رموزاً معروفة، في الرياضيات، للدلالة على طبيعة علاقة السارد بالشخصية أو الشخصيات الحكائية في كل نوعٍ منها. وسعى، من وراء ذلك، إلى إضْفاء طابع التعميم والتجْريد على تصنيفه، بخلاف تصنيف پويون الذي يغلب على أصنافه البُعْد البصري. ولكنه، في العمق، لم يَبْعُد عن جوهر تصنيف پويون المذكور سابقاً، وإنْ كان أكثر تركيزاً على التطبيق؛ تطبيقِه في تحليل الخطاب السردي بصفة عامة. إذ عبر عن الرؤى الثلاث عند پويون بالصيغ الرياضياتية الآتية على التتابُع[3]:

* السارد > الشخصية.
* السارد = الشخصية.
* السارد < الشخصية.

ولم تكدْ تمضي سنوات قليلة حتى ظهر تصورٌ آخرُ في الموضوع، شهد له النقاد المتخصصون بانطوائه على كثير من مظاهر الفَرادة والانسجام أهّلتْه ليرقى إلى مستوى "النظرية". ونقصد به مُقترَحَ جيرار جينيت في كتابه "وجوه III" الرائد في حقل السرديات. فقبلَ الإقدام على تقديم مقترَحه هذا، بدأ جينيت بقراءة جهود سابقيه في دراسة الرؤية السردية، أو وجهة النظر، من السوفييت والأنجلوسكسونيين والألمانيين والفرنسيين كذلك، وانتقادها في كثير من الجوانب والتصورات، ولاسيما في خلطها "المُزعج" بين الصيغة والصوت في معالجة قضايا الخطاب الحكائي، كما استفاد من معطيات الدرس اللسانياتي الحديث الذي كان اعتماده على البنيوية واضحاً منذ دوسوسير، ومن تصنيف پويون على وجه الخصوص. وقد كان ذلك كله دافعاً قوياً دعا جينيت إلى تصنيف الرؤية السردية تصنيفاً جديداً، يتلافى الخلط المُشار إليه، ويكون أكثر تجريداً وبُعداً عنِ الإيحاء البصري – التصويري. وأدرك، في الوقت نفسِه، عدمَ إمكان تقديم تصوره التصنيفي ذاك تحت مقولات السابقين المنتقدَة، لذا دافع عن تبنّي مصطلح آخرَ تتوافر فيه المواصفات التي أرادها فيه، وهو "التبئير" كما ألْمحْنا إلى ذلك في موضع سابق من هذه الدراسة. يقول جينيت: "حقّاً، إنه من الشرعي التفكير في تنميطٍ "للحالات السردية" يأخذ في اعتباره معطيات الصيغة والصوت معاً، لكنْ ما ليس شرعياً هو تقديم مثل هذا التصنيف تحت مَقولة "وجهة النظر" وحدَها، أو جرْد قائمة يتزاحم فيها التحديدان على أساس خلط بارز للعيان. لذلك من اللائق هنا ألاّ تُمحَّص إلا التحديدات الصيغية تماماً: أي تلك التي تهمّ ما يسمى عادةً "وجهة النظر"، و"الرؤية"... وبما أن هذا الحصر مسلّم به، فإن التراضي يقوم دون صعوبة كبيرة على تنميطٍ ثلاثي الأطراف، يوافق أولها ما يسميه النقد

1– نظرية السرد، ص ص 115- 116.

2– محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت) – منشورات الاختلاف (الجزائر) – دار الأمان (الرباط)، ط.1، 2010، ص 76.

3- T. Todorov: Les catégories du récit littéraire, PP 147- 148.

الأنگلوسكسوني الحكايةَ ذات السارد العَليم، ويسميه بويون "رؤية من الخلف"، ويرمز إليه طودوروف بالصيغة الرياضية: السارد > الشخصية (حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية، بل يقول أكثر ممّا تعلمُه أي شخصية من الشخصيات). وفي الثاني، السارد = الشخصية (فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات) - وهذه هي الحكاية ذات "وجهة النظر" حسب لوبوك، أو ذات "الحقل المقيّد" حسب بلَنْ، والتي يسميها بويون "الرؤية مع". وفي الطرف الثالث، السارد < الشخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية) - وهذا هو السرد "الموضوعي" أو "السلوكي"، والذي يسميه بويون "رؤية من الخارج"..."[1]

وقد أطلق جينيت على النمط التبئيري الأول، وهو المستعمَل بكثرة في شتى ألوان الحكي الكلاسيكي، اصطلاحاً آخرَ، هو "التبئير في الدرجة صِفر" (أو "اللاتبئير"). وسمّى النمط الثاني "التبئير الداخلي"، مسجِّلاً أن "ما نسميه تبئيراً داخلياً قلّما يطبّق بكيفية صارمة تماماً. وبالفعل، فمبدأ هذه الصيغة السردية بالذات يَستتبع استتباعاً صارماً تماماً ألاّ يصف الساردُ الشخصية البُؤرية أبداً، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألاّ تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلاً موضوعياً أبداً."[2] وأكد جينيت عينُه أن هذا التبئير لا يتحقق بصفة حرفية تامة إلا في "الحكاية ذات "المونولوج الداخلي"، أو في ذلك العمل الأدبي المتطرّف الذي هو رواية "الغَيْرة" (La jalousie) لألان روب - گرييه، حيث تُحصَر الشخصية المركزية تماماً في موقعها البؤري وحدَه، ولا تُستنبَط إلا منه."[3] ويتخذ التبئير الداخلي، لدى جينيت، ثلاثَ صُور؛ إذ إنه قد يكون ثابتاً (كما في رواية "السفراء")، وقد يكون متغيّراً (كما في رواية "مدام بوڤاري")، وقد يكون متعدِّداً (كما في الروايات الترسُّلية)[4]. وأطلق الناقد على النمط الثالث من التبئير اسم "التبئير الخارجي". ولم يكتفِ جينيت بالحديث عن هذه التبئيرات نظرياً، بل عالجها، كذلك، في جملة من المُتون الروائية، ولاسيما رواية مارسيل بروست (M. Proust) الموسومة بـ"بحثاً عن الزمن الضائع".

تلكم، إذاً، أهمُّ معالم نظرية جينيت في التبئير، الذي استعاد فيها عدداً من تصورات بويون، وضمَّنَها جملة من اجتهاداته التي لم يسلمْ بعضُها من النقد؛ كما سنرى لاحقاً. يقول جان هيرمان (J. Herman) وكرستيان أنجليت (Ch. Angelet)، مقوِّمَيْن، بعجالة، تلك النظرية، بالتركيز على أحد معالمها الأساسية: "مهما يقل جينيت نفسُه، فإن التقسيم الثلاثي الذي بلْوَرَه يرتكز، تماماً مثل تقسيم بويون - الذي يستوْحيه جينيت، ولو ضِمْنياً - على المقياس الثنائي: موضوع وفاعل الإدراك، وإنْ يكن التبئير، بالنسبة إليه، غير مُوازٍ للإدراك."[5]

شكلت نظرية جينيت هذه موضوعاً لعدد من المقاربات والقراءات التي لم تقف عند حدود الإفادة من المجهود الذي أنفِق في بنائها، بل تجاوزت ذلك إلى انتقادها، أحياناً، وتسجيل جملة من الملاحِظ والمآخذ عليها. ومن أبرز المحاولات في هذا الإطار تلك التي قدمتها مايك بال (M. Bal)[6]: عام 1977، سعْياً منها إلى إقامة نموذج جديد للنظرية التبئيرية، منطلِقةً من التفريق الذي أسس عليه جينيت تصوره للتبئيرات، وهو التمييز بين الصيغة والصوت على نحْو واضح. وتجعل الناقدة التبئير مركزاً للاهتمام، وأقربَ إلى فكرة الرؤية لدى بويون، مع ابتعادها به عمّا كان يحمله مصطلح "الرؤية" من مضمون بصري مُفرط الخصوصية؛ مما سمح لها بفهم التبئير فهْماً موسّعاً. فإذا كان التبئير، في التصور الجينيتي، يَمْثل في حق الاختيار، الذي يتمتع به السارد، في أنْ يضيّق مجال الرؤية، إلا أن معناه، لدى بال، ينزلق في اتجاه عملياتٍ تتجلى، أساساً، في النظر والإدراك والفهم. وتشير الناقدة إلى عنصريِ الفاعل والموضوع في مختلِف هذه العمليات التي تتلخص في طرفين متحكمين فيها جميعِها، وهما "المبئِّر" (Focalisateur)، و"المُبأَّر" (Focalisé): أي فاعل التبئير (من القائم بالتبئير؟)، وموضوعه (على ماذا يقع هذا التبئير؟). إن بال - كما يقول هيرمان وأنجليت - "تُفرغ مفهوم التبئير من مدلوله البدائي، وتحتفظ بالدالّ، مع مَلْئه بإشكالية قديمة: مَن هي الذات والموضوع في عملية

1- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص ص 200-201.
2- نفسه، ص 203.
3- نفسه، ص 204.
4- نفسه، ص ص 201 -202.

5- نظرية السرد، ص 218.
6- انظر تفاصيل هذه المحاولة في كتابي "نظرية السرد"، ص ص 116- 117، و"تحليل الخطاب الروائي"، ص ص 298-300.

الإدراك؟"[1]. وبناءً على إعادة التحديد هذه، عمَدت بال إلى بلورة تصورها الخاص لمسألة التبئير: فبشكلٍ موازٍ للسرد، يصبح للتبئير مستوياته، ويمكن للمبئر أن يتنازل لغيره عن التبئير؛ مثلما يتنازل السارد عن الكلمة، فيكون المبأر قابلاً للإدراك أو غيرَ قابل له[2].

وانطلاقاً من هذا النقد لنظرية جينيت، ومن استحضار نماذج وأعمال سابقة في موضوع الرؤية السردية، ولاسيما تصنيف شتانزيل الذي وقفنا عنده آنفاً، وتصور الروسي بوريس أوسبنسكي (B. Uspenski) في بحثه "شعرية التأليف" (Poétique de la composition)، ومجهود جينيت الذي تعرّفناه سابقاً، قدّم جاب لينتفلت (J. Lintvelt) محاولة لنمذجة وجهات النظر، عام 1981، بذل فيها جهداً كبيراً أمَلاً في أن تتميّز من غيرها من النماذج والمقترَحات التي اطّلع عليها في هذا المجال[3]. وهكذا، فقد ميّز بين نمطين سرديَّيْن؛ سمّى أحدَهما بـ"براني الحكي" (Hétérodiégétique)، وفيه يكون السارد خارجاً عن نطاق الحكي، على حين أطلق على الثاني "جواني الحكي" (Homodiégétique)، وفيه يكون السارد شخصية من شخصيات العمل الحكائي، سواء أكان مجردَ شاهد يتتبّع مسار شريط أحداث الحكاية، دون أن يشارك فيها، أم شخصية رئيسة في ذلك العمل. وميّز لينتفلت، داخل كل نمط، بين ثلاثة مقامات أو وضعيات سردية استلهَمَها – كما هو بادٍ للعيان – من تصنيف شتانزيل لوجهة النظر، وهي: الناظم والفاعل والمتكلم. وبحثها جميعَها من خلال أربعة مستويات، مع التركيز على أولها، وهي: المستوى الإدراكي – النفسي، والمستوى الزمني، والمستوى المكاني، والمستوى اللفظي.

وأقرّت شلوميت كينان (Sh. R. Kenan)، كذلك، بوَجاهة نقْد بال لنظرية جينيت في عديدٍ من جوانبها، فاستفادت منه ومن جهود آخرين مِمّن درسوا الرؤية السردية، وحاولوا تصنيفها وتنميطها، وعلى رأسهم جينيت، الذي تبنّت مصطلحه "التبئير"، وإنْ شحنته بدلالة مخالفة بعضَ الشيء لتلك التي أعْطاها جينيت له، كما أخذت بتفرقته بين الصيغة والصوت. وذهبت إلى أن الترْهينيْن: "مَنْ يرى؟" و"من يتكلم؟"، قد يتولّاهما معاً شخصٌ واحد، يكون، في الآن نفسه، سارداً ومبئراً. وميزت، على غرار بال، بين الذات والموضوع في التبئير؛ أو بين المبئر والمبأر، مؤكدة أن الفعل التبئيري يرتبط بهما معاً، لا بالفاعل/ الذات فقط. تقول مردّدةً كلام بال: "لا يكون القصّ مبأراً من قِبَل شخص ما فحسْبُ، وإنما يكون كذلك حول شخص أو شيء آخر. وبتعبير مخالف، يحتوي التبئير على الذات والموضوع. إن الذات (المبئر) هي الأداة التي يوجه إدراكها العرض، فيما يكون الموضوع (المبأر) هو ما يدركه المبئر."[4]

لقد تَخِذتْ كينان من هذه الاعتبارات كلها منطلَقاً لتصنيف التبئير إلى أنماط، من خلال معيار "الموقع المرتبط بالحكاية"، الذي اعتمدته لتقسيم التبئير إلى خارجي وداخلي[5]؛ بحيث تكون المسافة بين السارد – المبئر والشخصية الحكائية، في الأول، بعيدة، بخلاف المسافة في التبئير الداخلي. وكما أن "بإمكان التبئير في علاقته بالمبئر أن يكون خارجياً أو داخلياً بحسَب الأحداث المتمثلة. فالمبأر يمكن، كذلك، أن يُرى إما من خارج أو من داخل. إلا أن التصنيفيْن المتوازيَيْن لا يتوافقان بالضرورة (وهذا هو لماذا أختار الخارجي/ الداخلي للأول، ومن خارج/ من داخل للآخَر). قد يدرك مبئر خارجي موضوعاً إما من خارج أو من داخل. ففي الحالة الأولى، لا تقدِّم إلا التمظهُرات الخارجية للموضوع... وفي الحالة الثانية، يقدِّم المبئر الخارجي (الراوي – المبئر) المبأر من داخل، نافذاً إلى أحاسيسه وأفكاره... وعلى نحْو مُشابه، قد يدرك المبئر الداخلي الموضوع من داخل، خاصة حين تكون هي نفسها كلاً من المبئر والمبأر... لكن إدراكه، أو إدراكها، قد يكون أيضاً مقتصِراً على التمظهرات الخارجية للمبأر."[6]

1– نظرية السرد، ص 117.

2– نفسه.

3– انظر "تحليل الخطاب الروائي"، ص 300-302 + "بنية النص السردي"، ص 49.

4– ش. ر. كينان: التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، البيضاء، ط.1، 1995، ص 111.

5– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ص 303-304.

6– شلوميت كينان: التخييل القصصي، ص ص 114-115، بتصرف.

سيميائية اللون واستراتيجية الدلالة في رواية -أهل البياض لمبارك ربيع-

د. وافية بن مسعود
جامعة قسنطينة - الجزائر

تأخذ الفنون وضعها الخاص في حياة الإنسان، فهي تشكل طرائقه المتفردة والمختلفة من حيث طبيعة وسائطها وبنائها واشتغالها الدلالي، التي يستخدمها باعتبارها أنماطا تعبيرية، يقدّم من خلالها تصوراته عن فهم ذاته وتواصله مع عالمه؛ إذ تكون بذلك صياغة للتجربة الإنسانية، بوسائط متعددة بصرية أو لفظية أو سمعية، خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار أيضا التداخل الأجناسي الذي يشهده الإنتاج الإبداعي المعاصر، الذي حاول التجريب بابتكار بعض الأجناس الهجينة مثل الشعر النثري، أو استدعاء تقنيات بصرية داخل نصوص لفظية من التقنيات السينمائية داخل الشعر والرواية، إلى غير ذلك من المحاولات التي تهدف إلى كسر الحدود بين الأجناس والأنماط التعبيرية.

لا تخرج الرواية عن ذلك باعتبارها شكلا تعبيريا لفظيا. يستند على اللغة في مظهره فيعيد تشكيلها، لكنه لا يتوقف عندها فقط، لأنه يعيد داخل لغته تشكيل عالم بديل عن العالم الواقعي، أو بعبارة أخرى تنسج الرواية واقعا خاصا وفقا لمنظور هيئة مدركة وساردة للعالم الحكائي. ومهما اختلفت الوضعيات التي تتخذها هذه الهيئة في الرواية، فإن طبيعتها التخيّلية لا تكسر الرابط الذي ينشأ بينها وبين الأشياء والمرئيات؛ لأن استعمال الإنسان للغة يجعله يستبدل عالم الأشياء بعالم العلامات.

لا تملك الرواية الطبيعة التصويرية التي يمتلكها الشعر فعلا، لكنها مع ذلك تقوم على الازدواجية التي يصنعها تداخل السرد والوصف معا في صناعة عناصر المحكي الروائي، الأمر الذي يجعل تتبع نقل المرئيات وتصويرها متاحا في هذا النوع من المدونات، كما يتيح كذلك البحث في سلسلة العلاقات التي تقوم بين العالم المرئي والذوات، وفاعليتها في إثارة العواطف والمشاعر أو تكثيفها بإدماجها في التصورات الخاصة بالذوات ورؤيتها للعالم.

يجعلنا هذا الأمر نعود إلى العلاقة القائمة بين العالم المرئي والذات المدركة من جهة، وعلاقة العالم المرئي والإدراك باللغة من جهة ثانية، من أجل فهم الطريقة التي تتجلى فيها المظاهر البصرية داخل النصوص اللفظية، في علاقة متفردة بين البصري واللفظي باعتبارهما وسيلتان يستخدمهما الإنسان لإعادة بناء وترتيب عالمه، وهي مباحث أولتها الفلسفات أهمية خاصة، والفلسفة الظاهراتية على وجه التحديد. فقد لا يظهر الواقع المادي في هذه الحالة إلا عندما يكون واقعا في حيز إدراك الإنسان ووعيه به.

يمكننا قبل البدء بمناقشة هذه العلاقات التي تنشأ بين المادي والمتخيل أن نقدم نظرة أولية على طبيعة الضوء وعلاقته بالسياق الاجتماعي و الثقافي الذي يؤول من خلاله.

1- الضوء واللون وتداخل السياقات الثقافية.

يعرف الضوء باعتباره شكلا من" أشكال الطاقة المشعة ويتكشف العالم البصري ويتجلى من خلال الضوء ويشتمل ضوء الشمس، الذي هو ضوء أبيض على كل ألوان الضوء التي تشكل الجانب المرئي من الطيف الكهرومغناطيسي"[1]، مما يجعلنا منذ البداية نشير إلى العلاقة الوطيدة التي تربط إدراك العالم المرئي وتمييزه من طرف الإنسان بوجود الضوء وتغيرات التي تطرأ عليه بتنوع الألوان ووقعها على الأسطح.

إن الضوء كما يحدد في الفيزياء"شكل من حركة الطاقة القائمة على مبدأ انتقال الموجات. وللضوء خاصيتين أساسيتين لانتقاله هما التردد "ويقصد به عدد الموجات" وطول الموجة "ويقصد به المسافة الواقعة بين قمة موجة ضوئية والقمة التي تليها"[2]، من هنا يعتبر الضوء المادة الأولية التي تتفرع منها الألوان، فهو يتحلل بعد ذلك إلى ألوان عرفت بألوان الطيف، حسب طول الموجات وقصرها، فـ" الضوء القادم من الشمس، والذي يبدو للعين لونا أبيض، يتحلل إلى عدد

---

1 شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية و عبقرية الإدراك، ط1، دار العين للنشر، القاهرة، 2007، ص 124-125

2 قاسم حسين صالح، سيكولوجيا إدراك اللون والشكل، ط1، دار علاء الدين، سوريا، 2006، ص 17

من الألوان عن طريق الموشور هي على الترتيب: الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، والبنفسجي"[1]

لا يمكننا الحديث عن تواصلنا مع الألوان دون حديثنا عن إدراكنا لها وتأثرنا بها، فـ" إدراك اللون يشكل جانبا من سلوك الإنسان، وإن سلوك الإنسان يتحدد بثلاثة أبعاد هي: البيئة أو العالم الخارجي (بما في ذلك المجتمع)، والعالم الفيزيولوجي الداخلي الذي يتضمن متغيرات كثيرة من بينها الانفعالات. وإن اللون غالبا ما يرتبط بالإحساس بالسرور أو بنقيضه. ويفضل معظم الناس بعض الألوان أكثر من غيرها"[2]

إن فعل الإنسان وسلوكاته وردود أفعاله إذن ترتبط بثلاثية العالم الخارجي، والعالم الداخلي للإنسان، بالإضافة إلى المتغيرات أو الروابط التي تتشكل بينهما، وإذا كان الضوء والألوان التي تظهر على الأسطح والأشياء تثير انفعالات وعواطف متعددة لدى الإنسان، فإن اللون يؤثر" على انفعالاتنا على نحو مباشر، ويعدل في أفكارنا وفي حالاتنا المزاجية، وأفعالنا أو نشاطاتنا، بل حالاتنا الصحية أيضا"[3].

كما يتدخل المجتمع ومعتقداته على شكل قراءتنا وتأثرنا بالألوان فـ"هناك ألوان معينة ربما تثير استجابات انفعالية خاصة، فالأحمر يرتبط بالإثارة أو الغضب، والأزرق بالفرح الهادئ، والأسود والرمادي بالحزن والاكتئاب. ولكن من المشكوك فيه ما إذا كانت الاستجابات الانفعالية عفوية أو أنها رمزية تتعلق بالقيم والتقاليد الحضارية."[4]

مهما كانت الجهود العلمية والفنية التي حددت طبيعة الضوء والألوان ووظيفتها ودلالتها كالألوان الساخنة والباردة وعلاقتها بالصحة البدنية والنفسية للإنسان، إلا أن علاقتها تتغير بتغير أمزجة الناس وتصرفاتهم، لأن قراءتنا لها وتأثرنا بها مرتبط باختلاف طباعنا من جهة، والنسق الاجتماعي والثقافي الذي يحكمنا من جهة ثانية.

يعيدنا هذا إلى التصور الذي قدمته العرب إلى اللون، واستخداماته ومختلف التمفصلات الأولية للضوء لديهم ؛ إذ يشير ابن منظور في معجم لسان العرب إلى اعتبار اللون"هيئة كالسواد والحمرة، ولوّنته فتلون، ولونُ كل شيء: ما فصل بينه وبين غيره... شبه ألوان الظلام بعد المغرب يكون أولا أصفر ثم يحمرُّ ثم يسودُّ بتلوين البُسْرِ يصفرُّ ويحمرّ ثم يسودّ"[5]، وفي ذلك إشارة إلى ارتباط تحديد اللون بالمادة، من خلال قوله إنه هيئة ثم إشارة كذلك إلى علاقة الطبيعة أو البيئة بتحديد الألوان واختلافها كالأسود والأحمر والأصفر، باعتبارها الألوان الأكثر ظهورا في البيئة العربية، التي اعتبرها العرب الألوان الأساسية.

يمكننا أن نشير قبل بداية معالجة موضوعنا، إلى الألوان التي جرى ظهورها في رواية "أهل البياض" وكيف تعاملت معها الثقافة العربية، وهي على التوالي: الأبيض، الأحمر، الأخضر.

ننطلق من اللون الأبيض الذي يقع نظيرا للون الأسود؛ حيث يعدان رفقة اللون الرمادي ألوانا حيادية، فمن وجهة النظر العلمية الأبيض والأسود "ليسا لونين حقيقيين، فالسطح الأسود يمتص معظم وربما كل الضوء الذي يسقط عليه. أما الأبيض فيعكس كل الضوء الذي يسقط عليه، وتعد الألوان البيضاء والسوداء والمركب منها - أي الرمادي - هي ألوان لا لونية أو محايدة من دون وجود أية خاصية تتعلق بالهوية اللونية المميزة لها".[6]

جرى غالبا الإجماع على استخدامات اللون الأبيض ويمكننا أن نحدد استعمالاته عند العرب في خلاصة أشار إليها "أحمد مختار عمر" في قوله: " لما كان هذا اللون مرتبطا عند معظم الشعوب- بما فهم العرب- بالطهر والنقاء استخدمه العرب القدماء في تعبيرات تدل على ذلك، فقالوا: كلام أبيض، وقالوا: يد بيضاء. واستخدموا البياض للمدح بالكرم ونقاء العرض من العيوب. ولارتباطه بالضوء وبياض النهار استخدموه في تعبيرات تدل على ذلك... وأطلقوا على الحنطة وعلى الشمس اسم: البيضاء. وقالوا: الأيام البيض لليالي 13،14،15 لأن القمر يطلع فيها من أولها إلى آخرها."[7]

---

1 المرجع نفسه، ص 18

2 المرجع نفسه، ص 75

3 شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية و عبقرية الإدراك، ص129

4 قاسم حسين صالح، سيكولوجية إدراك اللون و الشكل، ص 76

5 ابن منظور، لسان العرب، "مادة لون"، ط3، دار صادر، بيروت، 2004، ص 259-260

6 شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية و عبقرية الإدراك، ص130

7 أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص 69

كما يشير الباحث إلى استعمالات أخرى لهذا اللون في النسق الثقافي نفسه، فيقول:" ورد الأبيض في تعبيرات أخرى قديمة وحديثة مثل: 1- إطلاق الأبيض على الفضة وعلى السيف/ 2- وصف الأرض بأنها بيضاء إذا كانت ملساء لا نبت فيها/ 3- وصف الموت بأنه أبيض إذا أتى فجأة لم يسبقه مرض يغير اللون"[1].

يمكننا أن نلاحظ أن السياقات القديمة التي استخدم فيها الأبيض لا تختلف كثيرا عن السياقات المعاصرة، فميزة هذا اللون هو الفراغ الذي لا يشوبه شيء، ومع ذلك لا تشير الاستعمالات المذكورة آنفا إلى اعتباره ماهية، إنما تربطه غالبا بالمادة لكي يتحقق وجوده، بالإضافة إلى التصاقه بالامتداد والسعة، والحياة والموت، لكنه يرتبط بالجوانب الإيجابية في أغلب الأحيان، كالوضوح والنقاء والطهر إلى غير ذلك من الاستعمالات.

يعد الأحمر لونا من الألوان الساخنة فاقعا حيويا ويأخذ حضورا طاغيا في الحياة الإنسانية لارتباطه بالدم والحياة؛ بتحريك الانفعالات القوية، كالإقبال على الحب والإثارة، فقد ارتبط " بالمشقة والشدة من ناحية، أخذا من لون الدم، وبالمتع الجنسية من ناحية أخرى، وإن ظهر في الأخير في الاستعمالات الحديثة فقط"[2]

أما اللون الأخضر فيعد من الألوان الباردة، كما يعتبر دليلا على الخصب والنماء، وهو عند العرب" لون الخصب والرزق في اللغة العربية، كما في قوله تعالى:"ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرة". وهو لون النعيم في الآخرة، كما في قوله تعالى:" متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان"، كما أنه لون الغضاضة وعدم النضج"[3]؛ حيث يأخذ وضعا خاصا في الثقافة العربية الإسلامية تماما كالأبيض، أو بالأحرى أكثر سطوة منه، فقد ارتبطت دلالته الثقافية بالقرآن الكريم، الذي ربطه بالعالم الأخروي أكثر من ربطه بالحياة الدنوية، فهو لون الجنة والنعيم، وما تغدقه على المؤمن من رفاهية وطمأنينة، بالإضافة إلى اختياره باعتباره لون راية الرسول الأكرم، مما يجعله يأخذ مكانة متميزة في المتخيل الإسلامي.

2- ظاهرية العالم المرئي وفاعلية لغة الرواية

لعلنا هنا نبدأ أطروحتنا هذه مما قدمه "موريس ميرلوبونتي" (Merleau-Ponty) في كتابه "المرئي واللامرئي"، الذي يعيد صياغة علاقة الوجود بالموجود من خلال الرؤية التي تربط بين الذات المدركة والعالم؛ حيث تقع الرؤية في صميم التواصل بين الذات الإنسانية ووعيها بالعالم الذي تنتمي إليه، وسبيلنا الوحيد للتعرف على العالم هو رؤيته، ففعل الرؤية هو مدخل للتعرف على الذات وموقعها وموقفها من العالم الذي تحل فيه؛ فتجمع العالم الخارجي (المحدد في الزمان والمكان) مع العالم الداخلي الحاضر في ذهن الذات والمتحرر من كل قيد سواها؛ " إذ يبقى أن نعرف كيف يمكن أن يكون لدينا وهم أننا نرى ما لسنا نراه، وكيف يمكن أن تعادل مِزَقُ العلم لدى الحالم النسيج المحبوك للعالم الحقيقي، وكيف لعدم الوعي بأننا لم نعاين أن يحل لدى الإنسان المفتون محل الوعي بأننا عاينا."[4]

يمارس فعل الرؤية حضوره وربطه بين المرئي واللامرئي، وبين الوعي واللاوعي، وبين الحقيقي والمتخيل، وهذا يضعنا أمام نقطة أساسية لتمثل العالم هي الإدراك، الذي ركز عليه "ميرلو بونتي" في محاولة لربط العالم بالذات، لكن هذه الكينونة محصورة بين الإدراك والمتخيل، وعلينا أن نفصل معه منذ البداية أن الوعي بالحقيقة يتجسد في الإدراك الحسي فحسب، بعيدا عن متاهات المتخيل التي قد يسجن فيها الإنسان.

إذا كان الإدراك هو الذي يفترض بالذات أن تفهم العالم من خلاله، فهي هنا تستوعبه بالعين والجسد وتفاعلهما مع ما هو موجود في اتصال مباشر معهما، وعليهما التواصل معه باعتبارهما محورا أساسيا في الحفاظ على توازنه، والحفاظ على توازن علاقته معهما، ولا يحضر ولا يصير مرئيا إلا إذا كان محكوما وفق هذه العلاقة؛ إذ يقول:" الآن إذاً و قد حصلت في الإدراك الحسي على الشيء ذاته وليس على تصور له، فسأضيف فسحب أن الشيء قائم في مدى بصري وبشكل عام في مدى استكشافي،... علي الإقرار أن الطاولة التي أمامي تقيم علاقة فريدة بعيني وبجسدي: إنني لا أراها إلا إذا كانت في مرمى فعلهما...لكأن رؤيتي

1 المرجع نفسه، ص 69-70

2 المرجع نفسه، ص 75

3 المرجع نفسه، ص 79

4موريس ميرلو- بونتي، المرئي و اللامرئي، ت. عبد العزيز العيادي، مركز دراسات الوحدة العربية و المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2008، ص56

للعالم ذاته تتم انطلاقا من نقطة معينة من العالم بل وأكثر من ذلك: حركاتي وحركات عيني ترجان العالم مثلما تهز بالأصبع نصبا دون زعزعة صلابته الأساسية، فمع كل رمشة جفن ينزل ستار ويرتفع دون أن أفكر آنيا في عزوِ هذا التواري إلى الأشياء ذاتها، و مع كل حركة لعيني اللتين تكتسحان الفضاء أمامي يطرأ على الأشياء انفتال يسير أنسبه إلي كذلك."[1]، فالرؤية لها علاقة وطيدة بالإدراك والمخيلة إذن، باعتبارها وسيطا بين العالم و الذات، كما أنها إحدى الوسائل الهامة للإدراك وتلقي الإنسان للعالم الخارجي، وهكذا تكون تجربتنا الإدراكية هي وسيلتنا لمعرفة العالم أكثر فأكثر وبوضوح وتحديد معالمه الشمولية والتفصيلية، فهو لا يكون موجودا إلا بقدر تحقيق الذات له باعتباره بؤرة للرؤية.

يدخل فعل الرؤية في البحث الظاهراتي (Phénoménologique) الذي أقره أكثر من فيلسوف واحد لتعقب العالم و التواصل معه، فانتهاجهم هذا التوجه كانت غايته تأسيس الذات المؤولة التي ستصبح مهمتها فهم العالم باعتباره بعدا كونيا، ثم فهم و تأويل النص باعتباره ممثلا له وبديلا عنه، هذا الأمر الذي نجده لدى" إدموند هوسرل"(E. Husserl)، الذي يعيّن من خلاله الأساس المنهجي الأول الذي يسلكه لمباشرة الأشياء فـ" يبدو لنا أن الطريق التي يريد هوسرل أن يسلكها قد أصبحت جلية الآن. إنها طريق " الرؤية" و" العيان " المباشر والحدسي؛ أي أننا لا نستطيع أن نجزم بوجود الأشياء إلا بقدر تجليها لنا في الوعي، وأن هوية هذه الأشياء أو ماهيتها ليست شيئا آخر (المقولات والمفاهيم والمسلمات المسبقة) غير مضمون الوعي الفينومينولوجي الخالص"[2]، فالظاهرة المحضة الواقعة في الوعي هي ظاهرة مرئية في الأساس، لأننا نتفحصها انطلاقا من هذه المرجعية المباشرة؛ إذ بقدر ما كانت الرؤية أكثر وضوحا كان تعرفنا على الظاهرة في الوعي جليا.

يأتي وضعنا الرؤية في المقام الأول لاعتبار مهم، فهي تغذي الإدراك و الفكر كي يتمكن الفعل التلفظي من الاشتغال في مرحلة تالية، وإن كان الأمر كذلك، فهو لا يعني أن اللغة(Langage) واستعمالها – الكلام (Parole)- لا يملكان صلة مع العالم أو صلة مع الفكر الإنساني، فاللغة جزء من البنية الفكرية ولا يمكن فصلها.

يمكننا أن نوضح هذا التوجه أكثر بالنظر إلى ما يقدمه "ميرلو بونتي " بشأن اللغة، فيعتبرها محل سكنى البشرية، التي تظهر فيها حقيقة الفكر، ولا يمكن بدونها تقديمه ولا تعريته، وبذلك تكون الرؤية جزءا من التعرف على العالم الذي تغطيه اللغة بعد ذلك بردائها التواصلي الشفاف، فـ" نحن نتكلم و نفهم الكلام منذ أمد قبل أن يخبرنا ديكارت (أو نجد من تلقائنا) أن حقيقتنا هي الفكر، واللغة حيث نقيم، نتعلم تدبرها بشكل معقول منذ أمد قبل أن نتعلم من اللسانيات المبادئ المعقولة (على افتراض أنها تعلمنا)التي "يقوم" عليها لساننا وكل لسان."[3]

كما يشير "هانز جورج غادامير" (H.George.Gadamer) إلى أهمية اللغة في تنظيم الحياة الفكرية والتواصلية للإنسان:حيث يعتبر" أننا نحيا داخل اللغة، واللغة ليست مجرد نسق من العلامات نعبر عنها بواسطة ملامسة الآلة في المكتب أو نرسلها عبر أمواج محطة الإذاعة. إرسال وبعث هذه العلامات لا يعني (بعد)التعبير(بها): ينقصها لانهائية الفعل بواسطته تتشكل اللغة ويختبر العالم.."[4]، فما يريده "غادامير" هنا رغم تقييده الوجود الإنساني داخل اللغة، هو الإشارة إلى أن اللغة لا يمكن اعتبارها مجموعة من العلامات داخل نسق معين، وإنما وجود اللغة متعلق بالفعل الذي ينحته الإنسان داخلها للتواصل مع العالم، وهذا الفعل ليس سوى التلفظ.

لعل هذا التنظيم لتواصل الإنسان مع محيطه بصريا لا يعني انفصال هذا الإدراك البصري عن اللغة، وهو ما تظهره أكثر من أطروحة فلسفية من مثل "مارتن هيدجر" و"ميرلوبونتي" و"جورج هانز غامير"، هذا الأخير الذي يعتبر أن اللغة هي الفضاء الذي نعيش فيه؛ إذ منذ أن يبدأ الإنسان بإدراك قدرته عن تسمية المسميات يكون قد انفصل عن عالم الأشياء، لكي يفكر

1المرجع نفسه، ص 58

2عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الاختلاف /الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت/ الجزائر، 2007، ص91

3موريس ميرلو- بونتي، المرئي و اللامرئي، 65

4هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل الأصول المبادئ الأهداف، ت محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم/الاختلاف/المركز الثقافي العربي، ط2، لبنان /الجزائر/بيروت، 2006، ص116-117

ويعبر بالعلامات لا غير ذلك، في إشارة إلى الطبيعة التجريدية التي تتسم بها اللغة.

إن اللغة تشتمل على الصوتي والمرئي في عالمها، ولطبيعتها المرنة تجعل النصوص التي تتخذها وسيطا تقبل على هذه المرونة. فالفنون اللفظية تملك قابلية صياغة العالم المرئي أو تصوراتنا وتشكلاتها الذهنية له داخل اللفظي، ومن ذلك نشهد أن الأدب يمنحنا عالم المرئيات أو العالم المادي في شكله اللغوي التجريدي، وهو الأمر الذي سنقوم بتتبعه في هذا المقال لنعرف الآليات اللغوية التي تعتمدها الرواية من أجل إعادة تشكيل عالمها الخاص الذي تقترحه على القارئ، وكيف يستند ذلك على التفاعل بين الإجراءات السردية السيميائية.

3- إستراتيجية الألوان في رواية "أهل البياض".

اخترنا تبعا لذلك أن نعاين الطرائق التي يمكن من خلالها للرواية باعتبارها فنا لفظيا أن تدرج المرئي، انطلاقا من تتبع أثر الضوء و الألوان في رواية "أهل البياض" للروائي "مبارك ربيع"، ومحاولة تحديد التقنيات السيميائية القابلة لتحليل هذا النوع من المعطيات النصية.

إن العالم المرئي الذي أشار إليه ميرلوبونتي يمكنه أن يكون قابلا للمقاربة السيميائية التي تجعله يتمفصل بين العالم المرئي الطبيعي وبين العمليات الإدراكية التي تنتج التجربة الإنسانية التي يكون موضوعها، سواء أتعلق ذلك بأعمال بصرية كالسينما واللوحات التشكيلية، أم تعلق بأعمال لفظية مثل الشعر والرواية، وهو الأمر الذي يشير إليه "جاك فونتانييه" (J.Fontanille) في قوله:" إن السيمياء البصرية لا تقتصر على سيمياء الصور، إلا لأنها بطريقة ما، "ما قبل غاليلية"؛أي أنها تهتم كثيرا بما تراه الذات بشكل مادي، وصحيح أن مسألة الضوء لا تثار في الخطاب الكلامي بهذا الشكل، إلا أنه يمكننا بالمقابل أن نعتبر بأن موضوع سيمياء المرئي هو الضوء بعينه وخصائصه وتفاعلاته مع محيطه وآثاره على ذوات محتملة تتمثله."[1]

إن ظهور الضوء والألوان موضوعا لبعض النصوص اللفظية يجعلنا نتساءل عن كيفية تفاعل هذه التشكيلة المرئية بالنظام اللفظي؛ حيث يكون علينا التساؤل عن الكيفية التي يتمفصل من خلالها بين مستوى التعبير في شقيه الخطابي والسردي ومستوى المضمون الذي يجعله منتجا لقيم دلالية معينة، فـ"إذا كان الضوء مرئيا، فلأنه يتشكل سيميائيا ويتحل بحد أدنى من تمفصلات المضمون، ولأن إدراكنا له يتم تحت رقابة هذا التشكل. إن الضوء من وجهة النظر هذه، يعد فضاءً ومادة وتناقضات لونية وآثار سطحية...إلخ. لذا فإن حالات الضوء الدالة تستحيل إلى تمفصلات ثابتة ومشتركة مهما كانت طبيعة الشكل والصورة أو النص"[2]

إن ورود اللون داخل النص باعتباره تجليا سطحيا داخل الخطاب لا يبقى كذلك لأنه سيكون بالضرورة مرتبطا بذات مدركة داخل ما يسميه "فونتانييه""الفضاء التواتري": حيث يمكن للضوء أن يدخل الذات صراعا يفقدها التوازن لتعيد البحث عنه؛ حيث" إن توليفا مفصلي الوسط المتوتر المفترض أنه يسبق أية سيمياء معرفية cognitive يقوم إذا على ذات حاسة - "مدركة تبذل نشاطا حسّيا انطلاقا من الجسد. هذا التمفصل الأول يشكِّل أساس الفضاء التوتري: وهو يتألف من فعَّالية إدراك حسية لفهم مستوى التعبير وفعالية حاسَّة تضمن تماسك cohésion التعبير والمضمون أو تفرّقهما."3

يتشكل الضوء من أربعة عناصر: البريق، الإضاءة، اللون والمادة؛ إذ يعد الضوء خاصية فضائية؛ حيث يتغير بين الموقع والآخر، وبتغير المواقع تتغير الألوان وسماتها وتتغير قيمها. فالألوان "لا تتعلق على الإطلاق بشدة المصدر الضوئي كما أنه ليس هناك من وجود للمصدر وللهدف في التلوينية، بل فقط للمواقع. في هذه الحالة تكون الشِّدة نوعا ما ضمن الشيء أو المكان: ويمكننا عندئذ تفسير الألوان الفاقعة أو الفاترة، المشبعة أو غير المشبعة بأنها تغيرات في الشدة الضوئية الخاصة بالمواقع، هذه التغيرات تولد الألوان من جهة، وتولد القيم بالمعنى التصويري للكلمة من جهة أخرى"4

يتصل اللون بالأشياء والأفضية :إذ" يمكن للون أن يحدد مكان الأشياء بقدر ما يمكنه تحديد ترتيبها في العمق، لكن في الحالة الأخيرة هذه، وخلافا للعمق المتجانس والمتواصل الذي يدعى المنظور، فإن العمق

1جاك فونتاني، سيمياء المرئي، علي أسعد، دار الحوار، ط1، سوريا، 2003، ص 38-39

2المرجع نفسه، ص 37

3 المرجع نفسه، ص17

4المرجع نفسه، ص 43

الذي تم الحصول عليه يحتفظ بسمات التلوين وهو عامل تنافر وتقطيع"1، وهذا يعني أن إدراك الإنسان للفضاء مرتبط بوقوع هذا الأخير تحت دائرة الضوء؛ يمكن للضوء إبراز مكان أو محو مكان آخر بإحلاله في الظلام فنكون بين ثنائية (الضوء/ الظلمة)، أو استعمال لون (فاقع/ باهت)...إلخ، فيؤثر المكان بطبيعة هذا اللون أو ذاك، تتأثر الذات المدركة بذلك أيضا.

يخضع التحليل السيميائي للون لهذه التقاطبات؛ حيث يشير "جاك فوتانييه" إلى وقوعه بين طبيعته الكمية أو التجزيئية للمادة اللونية؛ فـ" تدرك الكمية عبر تغيراتها النوعية بوجه خاص: إجمالي/ جزئي، وحيد/ متوزع، شمولية/ تعددية. إننا نشهد ارتسام الخطوط الأولية لأصناف تتعارض فيها الشمولية والفردية (الجماعي والفردي) من جهة، والتعدد والتفرد (العدد والواحد) من جهة أخرى. يمكن للإضاءة أن تهم الحقل بكليته، وأن تساهم في مجانسته. بالمقابل فإن اللون يميّز فردية كل موقع، هذه الفردية تتعارض مع فردية المواقع الأخرى.وآثار المادة تضاعف الفضاء بالكثافات والحجوم...إلخ. وتؤسس فيه التعددية. إن مركز التفرد يميّزُ في هذه الحالة آثار البريق بحدّ ذاتها."2

يمكننا أن نبدأ بتتبع الرواية من خلال الإحالات التي يطرحها العنوان وألوان الغلاف الذي اختاره الروائي قصيرا مقتضبا "أهل البياض" معلنا منذ البداية تورطه في لعبة الألوان، فهذه الجملة الاسمية، التي تنحو نحو التحديد لا تزيد العنوان إلا غموضا، فكلمة " أهل" تحيل على جماعة تعيش في مكان ما وتتقاسم روابط وطيدة، لكن ارتباط هذه الكلمة النكرة، بكلمة معرفة يفترض أن يجعلها أكثر وضوحا لا يصل بنا إلى ذلك، ذلك أن كلمة"البياض" لا تمنحنا بعدا واحدا للقراءة، إنما تظهر دلالات متعددة، لا نلبث أن نؤكد إحداها حتى تمحي لتحل أخرى بدلها، هذا البياض الذي يأتي محتشما على صفحة الغلاف الذي يغزوه اللون الأخضر الباهت محاصرا الأبيض ومغيبا ملامح هيئة إنسان، كاتمة صراخه كأنها حاجز زجاجي يحجزه في عالم وظلال بعيدة عن عالم المتلقي رغم صراعه من أجل الولوج إليه.

1المرجع نفسه، ص 45

2المرجع نفسه، ص 49

إنه الأبيض الحاضر الغائب إذن؛ حيث يبدأ القارئ بإطلاق الاحتمالات الممكنة لتطويق الإيحاءات التي تبعثها كلمة "البياض"، ولعلنا نحصي منها ما يلي:

-يعتبر الأبيض من الألوان الحيادية، وهذا يجعل العينة الجماعية التي تطرحها الرواية تقف على الحياد بعيدا عن العالم الواقعي. إنها العينة التي تعيش على الهامش.

-يفتح الأبيض في الثقافة العربية على النقاء والطهر، وهذا يجعل القارئ يربط بين ما يأتي فعله من هذه الفصيلة من المجتمع وارتباطها بكل ما يشير إلى النقاء.

- يمكن للقارئ أن يتجه إلى الفراغ الذي يرتبط بهذا اللون والسعة، وهنا نفترض أن الأحداث التي يرصدها السرد داخل هذا النص الروائي الذي كتب كما يمكن أن يمحي. إنها شيء من الفعل التخيلي الذي يعد الخاصية الجوهرية للنص الأبي.

- يمكن أن يكون كتابة على البياض؛ أي قابلية امتلائه بالحياة. إنها عالم خفي يعاود الظهور من جديد.

يقوم السرد بحصر كل هذه الاحتمالات العائمة على امتداد مساراته، ويفسرها بمنح القارئ علامات ومفاتيح ينطلق منها لتأكيد احتمال بدل الآخر، أو الاستغناء عنها جميعا لاكتشاف تأويلات أخرى.

تنفتح الرواية على زمن عائم وغير محدد بوضوح. إنه يبدأ بليلة صاخبة بالنسبة لعناصر الشرطة الذين يجمعون المتسكعين في الطرقات على اختلاف أصنافه "كانت جولة هذه الليلة، في البحث عن التائهين والمتشردين طوعا أو غصبا عنهم، تقود دورية الشرطة في جولتها ببعض أطراف المدينة "[3]

أما الفضاء فانحصر في بداية الرواية بين الشوارع والأزقة والفاركونيت، ومن هنا يبدأ ارتباط الرواية بحضور الألوان واستخدامها لاستدعاء مسار دلالي معين للنص" بدءا من استنكار التجني في ظروف الإمساك وطريقة التعامل، إلى التأفف من الضيق الخانق في جوف عربة بلا نوافذ، أشبه ما تكون بكهف أو قبر متحرك، على التذمر من اختلاط الروائح والأنفاس... دون أن يمنع ذلك كله طبعا، من ينشد ظلمة أكثر، وتمددا مريحا كيفا اتفق، على حساب مجاوريه وأعضائهم:

3 ربيع مبارك، أهل البياض، دار الساقي، ط1، بيروت، 2011، ص7

-الضّو آ خّوتنا..آ طفيو علينا الضّو يرحم باباكم.

-يجيبه من يستطيع، بأكثر من صوت مستنكر:

-الضّو لقيناه؟ راحنا في الظلمة نعم آسيدي... والضّو مطفي خلوق.

-زد آخويا اطفه عافاك... اكفه بزّاف يرحم لك الوالدة.

يغيب الصوت المرتخي متبوعا بآهات ارتياح، دليلا على استشعار غياب الضوء المزعج أو نشدان غيابه"[1]

يطرح المستوى الخطابي للنص سلسلة من الصور تقدم مضمون النص السردي وتمفصلاته، فهي "وحدات مضمونية تعمل على وصف الأدوار العاملية والوظائف التي تملؤها بطريقة ما منظمة ومركبة"[2]، هذه الصور التي تنظم السطح اللغوي للنص من ممثلين وأفضية وأزمنة وعلاقات، ما تلبث أن يكون لها روابطها مع البنية العميقة للنص؛ حيث تحرك الفاعلية السردية، ومن خلالها القيم الدلالية المتشابكة بصيغ عديدة ومختلفة؛ فتنطلق الكلمة نحو سياقات جديدة وهو الأمر الذي سنقوم بترصده؛ إذ كيف يتحول اللون في علاقتها مع الأفضية والذوات من حالاته المعجمية إلى تموضعات دلالية للآثار والقيم التي تؤثر على قراءة النص واشتغاله الدلالي.

ترسم الرواية عالما مثيرا وغرائبيا، تجتمع فيه ذوات عديدة داخل فضاء واحد، وهو حي شعبي، تتشابك فيه علاقاتهم، فتتصادم حينا وتتوافق أحيانا أخرى، غير أن ما سنتوقف عنده بالدراسة والتحليل هو تتبع كيفية إدراج النص السردي للضوء والألوان وآثاره على الذوات والمعنى.

تبدأ الرواية بتثبيت علاقة انفصالية بين الذوات المتحركة داخل الرواية والضوء، فتنفر الذات من الضوء وتنحو نحو الظلام؛ بحيث تصنع ثنائية (الضوء/ الظلمة) الصلة بين المدينة الغارقة في الأضواء، لكن اتجاهات الذوات تأخذ الجانب المظلم من المدينة أو ينتهي بها الأمر في الفاركونيت مع أشخاص آخرين داخل الظلمة.

بل يتعدى النص إلى لهفة الذات للظلمة والمحو أو التلاشي؛ إذ تطلب إحدى الشخصيات ألا يوجه الضوء إليها وتصر على حماية نفسها ومصادرة أية فرصة للاحتكاك به؛ حيث"يستجدي بلسان متعثر من أجل إطفاء جيد للأنوار. إطفاء جيد جدا وليس أي إطفاء، وهو مغمض عينيه تماما، صانع من كفيه مزيدا من الوقاية لهما من أي احتكاك بالرؤية. لا بأس غدا يمكن التفاهم معه، ويكون ذلك من حظ الفريق الأمني الآخر"[3]

يعزز هذا الإثبات التشاكل الذي يرسخه النص في بدايته المتلخص في ثنائية (الضوء / الظلمة)؛ حيث يعزز نفور الذات من الضوء وانسحابها نحو الظلام سواء ارتبط ذلك بالأشياء أم الأفضية. فتبحث الذات المتحركة في الفضاء عبر سلسة من التحويلات عن الباهت والسري غير المتكشف للآخرين، لأن تفعيل الذات لإدراكها الحسي للضوء يثير بعدا توتريا مولدا للمعنى ومطورا له عبر مسار الأحداث داخل الرواية.

قد يرتبط الضوء أيضا بتكوين الذات أو قراءتها، كما هو الأمر عندما يقدم المحكي في بدايته شخصية الدرويش الذي سنعرف اسمه بعد ذلك "ليشير"قائلا:" غير عابئ يمضي وحده، وقد تجاوز حد الفنادق والملاهي ومنطقة الأنوار والضياء، إلى منطقة الفراغ وباهت النور، في اتجاه المنطقة المشرعة على الظلام، وعلى طريق سفري مفتوح. بدا الشبح المتحرك باتجاه منطقة الظلام مغريا للفاركونيت، يسير على وهن، وحده في شساعة شارع شاطئي متطرف منفتح على الطبيعة، يفتقد ما هو وحده كفيل أن يضفي الحيوية على امتداده الهامد: ضجة المصطافين في موسم ذروتها. يمضي الرجل، لا يقصد مكانا، لا يتعجل على شيء؛ وبالضبط كأنه المتوحد في نزهة ملكوتية، يتحرك موليا ظهره لعالم الضجة والأضواء "[4].

إن هذا التوحد بالظلمة في بداية المسار السردي، كلما وّجه بمحاولة لإدماج الذات في أفضية أخرى مرتبطة بالإضاءة إلا جابهت صدا و صراعا كبيرا، كما يشير إليه المقطع التالي:

"إنما تتعالى الاحتجاجات وأصوات التذمر، على نحو يتجاوز بكثير ما يحصل أثناء الإمساك بهم بعيدا عن المخفر، ربما لإسماع المسؤولين هنا، وربما بدافع الشعور بالأمن وقوة الدفاع عن النفس، أمام مظهر

1 المصدر نفسه، ص8

2 Groupe d'entreverne, analyse sémiotique des textes, ed N°4, presses universitaire de Lyon, 1984,p89

3 ربيع مبارك، أهل البياض، ص29

4 المصدر نفسه، ص11

الإدارة بمكاتبها وأضوائها، أو بدافع يأس ما دام الأمر بلغ نهايته..."[1]،وهنا يظهر الفضاء بالمظهر المهدد للذات والعدواني أو الذي يشعرها بأن الضوء مصدر خلخلة لاتزانها، فتتحول بذلك تصوراتها من الهدوء إلى الضوضاء ومن الظلمة إلى الأضواء.

يحدد المقطع خصائص الفضاء بالنظر إلى هذه الثنائية القيمية. فالأنوار والأضواء اللامعة من نصيب حياة الترف اللصيقة بالفنادق والملاهي. أما المنطقة التي تقبع في الظلام فهي مشرعة على الفراغ، مفتوحة على المجهول، تتحرك فيها سلسة من الذوات بموضوعات قيمة متعددة. تملك هذه الذوات عوالمها النائية عن الحياة ولا ترغب في مشاركتها مع عوالم أخرى، إلا أننا يجب أن نشير إلى أن رفض الضوء والتوجه نحو الظلمة والتباين الذي يطفو بينهما هو نتاج العمليات الإدراكية التي تفعّلها الذات وتصل آثارها إلى القارئ.

نستطيع قبل الدخول إلى تمفصلات الضوء الموجودة في هذه الرواية، أن نشير إلى أن الإدراك الذي تمارسه الذات باتجاه تحسس اللون على السطح وتحديد آثاره على المعنى، وتحرك القيم الدلالية داخله، ليس مرتبطا بالمادة بالضرورة ؛ إذ قد يتجسد مرتبطا في بعض الأحايين بالروحي والسلوك الإنساني أو العواطف التي يثيرها، فيرتبط اللون بطباع الناس و يتحول بالنظر إلى التوتر الذي ينتاب الذوات، فقد ينطلق هادئا مواربا؛ حيث "يبدأ يخامره ذلك الشعور الغروري المريض لرجل من فصيلته، يمتلك الطريق وامرأة. هكذا يتغيرون بسرعة،يتلونون. كل لحظة لها لونها الخاص. وصاحبها الآن بلون اعتزاز ورضا بذاته، عن ذاته، وعن العالم من حوله..."[2]، فيظهر موازيا للغرور والكبر ثم يتحول هذا اللون سريعا إلى لون آخر من ألوان النفس البشرية" يستبقها الذليل بعد أن مات خوفا بين يديها، امحت رجولته. حتى الحيوانية ذهبت أدراج الرياح عندما عاجلته بالجد، ساحبة من محفظتها سكينا حادا يلمع.ارتعب أمامها واكتسى لون الكفن..."[3]؛ حيث نلاحظ أن اللون تغيرت أبعاده الدلالية بأشكال مرتبطة بالتباين أو التناقض الذي يطرأ على النفس البشرية من اللون لحظة الموارية الذي يختلف عن اللون لحظة الرضا، الذي يختلف بدوره عن لون الهلع والموت.

يظهر الروحي بتمفصلات لونية غير الضوء وغير البياض، كما هو الحال في المقطع التالي: "النيّات في الحيّات زاحفة كانت أم راجلة بشرية هو البيات، الخطر الأحمر، بكل الألوان؛ كم من فرض أضاعها سوء التربص والتسرع في الاقتناص..."[4]؛ حيث نلاحظ أن النيات تظهر بألوان مختلفة، إلا أن النيات السيئة لا تظهر إلا الأحمر الذي يأتي هنا دالا على الخطر والمحظور.

يمكن أن ينعدم اللون بكل ممكناته عندما يتعلق الأمر بشعور معين يصعب استيعابه أو فهمه كما يتبين لنا في هذه العينة: "عندما يغمس ذلك كله بروح السلطة، طعمها وريحها، فاليوم إذ ذاك بطعمه وريحه زمن آخر، لا لون له ولا لأحد، لونه به وله وحده"[5]؛ إذ نكون هنا أمام تحديد لرغبة الإنسان في التملك ورغبته الجامحة في السلطة، هذا العاطفة التي لا يمكن أن تواجهها عاطفة أخرى، تجعل احتمالات الألوان كلها غير قادرة على تغطيتها، وتبرز لونا لا ملامح له. إنه لون السلطة الخاص، وعلى قدر تميزه يبقى غير قابل للإدراك، فانعدام اللون هنا لا يعني عدم وجوده، وإنما عدم قابلية الذات لإدراكه.

يجب أن نحيط علما كذلك أن الوعي باللون يوّلد عند الذات سلسلة من المعارف والتواصل الثقافي الذي يحكمه؛ حيث يمكن أن تقع الذات المدركة بين تصورين للون وتتجاذبها قراءات مختلفة منتجة للتوتر، ولكنها مع ذلك تؤكد مسارا واحدا بين المسارات الممكنة، ففي المقطع التالي الذي يدرج ممثلا جديدا داخل الرواية وهو "غيوتة" مومس الحي، في حديثه عن علاقتها بعشاقها ومختلف الصراعات التي تعيشها، ثم يطرح إدماجا للون الأحمر الذي يعيد به قراءة الثقافي بين الماضي والحاضر، الأصيل والدخيل: "أبسط شيء فيها: أحمر الشفاه، هذا الذي لم تفضله عن السواك بداعي رغبة منها؛ وإنما لأصحابها وعشاقها... من يرضى اليوم منهم بامرأة تستاك، بشفة مدبوغة كجلد معزى؟ من يعشق رائحة الحناء في الشعر، ومحمرّها الأسود على الكفين والقدمين حتى لفة الساق؟ ولا الكحل (المهترب) على

1 المصدر نفسه، ص27
2 المصدر نفسه، ص23
3 المصدر نفسه، ص23
4 المصدر نفسه، ص109
5 المصدر نفسه، ص 131

الجفنين.. إنما رسوم وتزاويق بصباغة حقيقة، كثيفة وثقيلة"[1]

يظهر لنا بوضوح أن اللون الأحمر الذي يمارس سلطته الثقافية التي تثير عواطف محددة: كالرغبة بالحياة والإثارة لا يأتي مشتتا في البداية، وإنما تقوم الرؤية بتثبيته في موقع أو مادة محددة، وهي أحمر الشفاه، الذي يعتبر جزءا من زينة هذه المرأة، لكن سرعان ما تبدأ الذات الحاسة بتشتيت اللون على أسطح متعددة، في محاولة لإجراء مقارنة مع كل الصيغ التي يظهر بها هذا اللون، كوسيلة للإثارة الأنثوية بين الماضي الذي تستعيد من خلاله السواك والحناء من صباغة طبيعية إلى صباغة اصطناعية مثيرة أكثر، لكنها مشوهة للروح وللأصل الذي ترتبط به؛ أي المجتمع بين الأصيل والمعاصر المتعسف.

يمكننا من هنا أن نتعرف على الكيفية التي يظهر بها التوتر اللوني، وآثاره على الذات التي يتجاذبها من خلال قراءة ما خلف استعماله اللغوي، الذي يعمل على الإبانة عن التصاقه بالأشياء، وما يورد من معارف تحرك التأويل الثقافي للظواهر، وتمنحه عمقا أكثر من وضعه العادي خارج النص، لذلك كلما دخل اللون سياقا نصيا ما إلا وتحولت دلالاته، ومنها نظرتنا له ولتداوله.

إن الضوء والألوان تصنع للعالم قيما أكثر عمقا وتكثيفا، فهي تعيد صياغته وتحديد وجوده أو انعدامه بالنسبة إلى وعينا به، الأمر الذي أشار إليه "جاك فونتانيه"بقوله:"إلى جانب الانتشار البراغماتي للضوء في الصور الفضائية وفي العناصر الطبيعية يمكن إعادة تكوين بعد معرفي حقيقي تكون فيه آثار الضوء تجليات للمعرفة والجهل والانبهار أو النسيان"[2]، وهو في المقطع الموجود أعلاه يشير إلى وعي الذات بالتغييرات الثقافية، التي تلزمها على الانسلاخ مما تحبه إلى ما يحبه الآخر ويشتهيه، حتى وإن ظل غير مرغوب فيه و منفر بالنسبة لها.

نلاحظ بهذا أن الرواية سرعان من تخرج من ضغط الثنائية الأولية (ضوء / ظلمة)إلى تلوينات إضافية ناتجة عن تنويع الإدراك الحسي للضوء والألوان الناتجة عنه وأسباب إدراكه لها، ويمكننا نمذجتها على النحو التالي:

1- الأحمر / الأخضر

تظهر هذه الثنائية التلوينية داخل المحكي الروائي متصلة في وضعها الأول بذات تأخذ على عاتقها سلسلة من التحويلات داخل النص، ويصنع عالمها جزءا من العالم الحكائي الكلي، وهي "فايزة" ابنة لبصير.ترافق الذات والدها في التسول أحيانا وأحيانا أخرى تكسب قوة عيشها مع تجارة الشوارع. إنها شق من الحياة التي تستتر تحت الضوء أو بالتحديد تحدد الأبيض، فهي هيئة ورقية تؤثث عالمه الخفي الذي يعيشه الحي.

تعمل الرواية عمل الربط بين لونين يعدان في عرف الفنون البصرية من الألوان الأساسية الثلاث: الأحمر، الأخضر والأزرق، وهي بذلك مزاوجة أو تواصل بين لونين منتجين لتلوينات لا حصر لها، فالاعتماد على اللون الأساس يجعل من الرواية تصنع محاولة لتأصيل المرئيات التي تتفاعل بداخلها، يعمل فيها الأحمر داخل الثقافة العربية باعتباره جزءا من حركية الحياة من الرغبة والاستمرارية والتدفق، وفي أحايين أخرى مرادفا للنهايات المفزعة التي تتصل بالجحيم، في حين يظهر الأخضر باعتباره لونا للحياة والخصب، لكن داخل تحولات هادئة ومتزنة باعثة على الهدوء والسلام، مما جعله يرتبط بالنعيم في المرجعية الإسلامية.

سنحاول أن نتتبع حضور هذين اللونين ومختلف الروابط التي تنشئها الذات المدركة بينهما، بالإضافة إلى العواطف المثارة التي تصاحب هذه التنويعات الإدراكية، سنلتزم في عرضها بالتطور الزمني للأحداث داخل المسار السردي؛ حيث نورد هنا المقطع الأول، الذي تظهر فيه الذات كأول تحديد:

"تتأوه الفتاة أسفا وحسرة، تنتفض في غضب وغيظ، في تبرم مكتوم ما يلبث أن يصدر بين فترة وأخرى، شتما منصّبا على إشارة المرور، في تحولها السريع من منع إلى إباحة: أخضر. يخضّر عين أمّك. خذيه عندك خضّري به عينيك...أو أحسن... خضّري به الطاجين لغداك أو عشاك. أحسن لك، واعطني الأحمر، أحمر وطوّلي وزيدي فيه..."[3]

نكتشف أولا حضور الفتاة وسط زوبعة من التوترات العاطفية بين الأسف والحزن من جهة، والغضب والسخط من جهة ثانية، ثم يورد النص مصدر هذا التوتر بربطه بإشارات المرور، وانتقاء لونين

1 المصدر نفسه، ص75

2 جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ص74

3 المصدر نفسه، ص88

هما الأحمر، ويعني في عرف إشارات المرور التوقف، والأخضر الذي يشير إلى حرية المرور، الأمر الذي يوضح لنا ارتباطهما بالمادة والسطح الخارجي مبدئيا، وهي النقطة التي تنطلق منها الأشياء في الضغط على الذات التي تتواصل معها.

إذا قمنا بتتبع دور موجهات الفعل (Modalisations de faire) في تحريك القيم الدلالية؛ إذ تركز الكفاءة هنا أكثر على الطريقة التي تتحقق بها كفاءة الذات الفاعلة، لكي يتسنى لها تحقيق التحويلات داخل النص السردي، فانطلاقا من كون الكفاءة تعمل على عناصرها الأربعة: معرفة الفعل (Savoir faire)، إرادة الفعل(Vouloir faire)، وجوب الفعل (Devoir faire)، القدرة على الفعل (Pouvoir faire) التي تعتبر ذات طبيعة تدريجية.

تتحدد الموجهات إما باعتبارها موجهات إضمار (وجوب الفعل، إرادة الفعل)، وهي الموجهات المؤسسة للذات، انطلاقا من اللحظة التي يدرك فيها أنه يتوجب عليه فعل شيء ما، فإذا تحدثنا عن الذات الفاعلة، فإننا نتحدث عن إضمار، سيكون فيه نشاط الفعل الخاص به له إخراج منظوري دون أن يكون هناك شيء أقيم بالفعل لتحقيقه، وإما أن يكون موجهات التحيين(معرفة الفعل، القدرة على الفعل) المؤهلة في تحديد صيغة فعل الفاعل المنفذ من خلال القدرة على الفعل ومعرفة الفعل، وهي القدرة على التأهل وبرمجة العمليات الضرورية، لتحقيق البرنامج السردي، وإما موجهات التحقيق(الفعل)، وهي التي تجعل الفاعل يسقط العناصر الأولى على آدائه[1].

يقوم النص هنا بتشتيت اللون بقدر ما يقوم بحصره في نقطة واحدة؛ حيث يتنازع الذات الإحساس بين نقطتين لونيتين تظهران على سطح مادي محدد ومحصور، هو إشارات المرور اللون الأخضر و الثاني الأحمر، ثم يظهر المقطع عمليات التحريك التي تطال اللون الأخضر، فيظهر اللون في البداية وجوبا باعتباره نقطة محددة، لكنه يتعرض لتعديل واضح من طرف الذات المدركة، التي تحوّله إرادتها إلى انفتاح الاحتمالات متخذا مسارا لها بعيدا عن نقطته الأساسية، فتربط له علاقات بالعينين أو الأكل...إلخ. هذا التعديل لا يلبث أن يتوقف حين تكون الذات فاقدة للقدرة على تفعيل هذا التغيير، وهو ما ينشئ التوتر والعواطف التي تتخبط فيها.

إن وجود الألوان داخل الرواية يرتبط منذ البداية بهاجس السارد في محاولة خلق إيهام بالواقعية من خلال إدراج الأشياء وتلوينها لاستفزاز ذاكرة القارئ ودفعها للتواصل مع العناصر النصية، غير أن تواجد العالم المرئي من خلال الألوان والاختيار بين الممكنات التي تقترحها –رغم التصاقها بالمرئي والواقعي- " موجه من خلال البحث عن الانسجام الذي يتغلب على هاجس تمثيل الواقع"[2]، ذلك أن القصدية التي تظهر خلف توظيفها ليس نقل الواقعي بالضبط، ولكن صناعة عالم بديل عنه ينشأ معتمدا على عناصر واقعية، يقوم بتحويلها وتأسيس دلالات قد تقوم في معظم الأحيان مخالفة لم هو مألوف.

لا يتعلق الأمر في هذا المقطع إذن بوظيفية اللونين على مستوى فعاليتهما العادية داخل النظام الدلالي لقانون المرور؛ حيث يتحكمان في تنظيم الحركة، بتداول السيارات لها في الاتجاهات المختلفة، وهو ما يعد الخلفية التي يتحرك من خلالها القارئ في فهم وجود هذه الإشارات الضوئية المحددة داخل المقطع، لكن هذا ما يلبث أن يتغير حين يدرك أن الذات تحاول تحوير مسار الفهم والتأويل الذي يقوم به، بوضع هذه العلامات داخل سياق مختلف تماما، وهو ما يوضحه المقطع الثاني:

"تتوخى الوقوف على جانب الطوار، تنتظر فرصة توقف السيارات مع الإشارة الحمراء، لتختار زبونها الجديد. تستشعر دائما إطالة مدّة الأخضر على حساب الأحمر. تستشعره باستمرار، تستثقله.ماذا لو جمعوا بالعدل – أو حتى بالرجحان لمصلحة الأحمر- فترة التوقف اليومي كلها دفعة، ثم الأخرى مرة واحدة؟"[3]؛ فالمعتاد أن الضوء الأحمر يعني تعطيل حركة السيارات، والأخضر يعمل على تيسيرها، إلا أن هذه الوتيرة تعمل على إعاقة موضوع قيمة الذات(توقف الحركة) الذي يعد متباينا مع موضوع قيمة سائقي السيارات(عدم توقف الحركة).

1 Groupe d'entreverne, analyse sémiotique des textes, ,p35-36

2 Christiane Cadet, René Charles, et Jean Luc Galus, La communication par l'image, Nathan, 2ème, Paris, 1990, p 23.

3 ربيع مبارك، أهل البياض، ص88-89

إن هذه الحركة الاعتيادية التي تديرها لعبة اللونين تربك الذات، لأن فعالية عملها في بيع ما تملك على الطريق مرتبطة بوجود اللون الأحمر وديمومته، فتوقف السيارات هو فرصتها الوحيدة للتقرب من زبائنها، لكن هذه الفرصة لا ينغصها إلا ظهور اللون الأخضر، فيتلاشى زبائنها وتكون مجبرة على الانتظار ودخول لعبة الذهاب والإياب، أو الغياب والحضور على الوتيرة الإشارات نفسها، فالذات تتوسط لونين: الأحمر ترغب فيه بشدة واحتياجها له هو ما يغذي هذه الرغبة، ويجعلها تقع عاطفيا تحت سطوته، فعلى الرغم من تعادل زمن اللونين واقعيا إلا أنها تستشعر اللون الأخضر مهددا لمخططاتها، فهي لا تحتاجه إلا لحظات قصيرة تعيد من خلالها تسوية سلعتها، لتكون حاضرة لأي طلب من أي زبون بالسرعة المطلوبة لفعل ذلك، ومادون ذلك في وعيها لا يحكمه إلا اللون الأحمر، مما يجبرنا على النظر لفعالية هذين اللونين من خلال عيني الذات ووعيها بهما.

2- **أخضر/ أبيض.**

يتقارب الأبيض والأخضر ويمتزجان إلى درجة التماهي والتداخل الكلي، فيجمع اللون بين الفضاء والشخصية الذي تتحرك فيه، ويصنع عالما متوحدا بعيدا عن العالم الخارجي؛ حيث لا تتصل رؤية الأخضر إلا بذات واحدة دون باقي الذوات التي تتجاذب موضوعات قيمة معينة، ألا وهي الذات التي يمنح لها المستوى الخطابي صورة اسمية "الدرويش ليشير" كما تشير إلى أنه صاحب الكرامات.

تتوسط هذه الذات عالمين، أولهما يشاركه مع باقي الذوات الأخرى ويتواصل معها، أما الثاني فعالم وهمي، وهو يعد حقيقته المطلقة التي لم يطلع أحد على معالمهما، وبذلك يتصل العالم الأول باللون الأبيض الذي يغطي كل شيء فيه، أفعال الناس وحركاتهم ونواياهم، ويتصل العالم الثاني باللون الأخضر، هذا اللون المميز للخفي بدل الأبيض العلني.

إن الذات مرحلة ما لا تحدد الألوان بطريقة اعتيادية: إذ تتداخل بشكل غير محدد وتقيم علاقات في تحديد طبيعتها مع العناصر الواقعية، فتحيل بذلك على منطق خاص، لأن النموذج الآتي نجد الذات تتحدث عن علاقتها بالعالم الطبيعي:"أتحسّس فروة مينو(الكلب) كما أتحسس ناعم ريشها العصافير، وهو أحسن لأنه يطيق المداعبة واللمس، ويلحس كل شيء عار، يدي ووجهي وظاهر القدم من الصندلة؛ ألوانها...وحدها لها الألوان التي أعرف ولا أعرف... العصافير...ألوانها بمذاق ملح وصوت إنشاد... وحدها يتداخل فيها كل شيء ويظل مختلفا، واضح الاختلاف.تحلّق حتى تذيقني طعم اللون الرفيع تحت أجنحتها..."[1]، مما يجعل الدلالة تتراوح بين الشك واليقين في تحديد طبيعة المرئي أولا وألوانه؛ حيث تبتعد ألوان الأشياء عن المعايير المستخدمة، غير أن فيها شيئا من الروحي يتملك القراءة، فلا شيء واضح غير أن ألوانها رفيعة، وهو الأمر الذي يشير إلى تشتيت وجهة النظر، وعدم قدرة ذات الإدراك الحسي على التواصل مع العالم بوضوح.

لا تدوم هذه الضبابية كثيرا لأن المسار السردي يوجه قراءة الذات للمرئيات إلى لون محدد دون الاحتمالات التي طرحها في المرحلة الأولى؛ حيث يستعيد صورا ذهنية عن ماضيه، نقتطع منها ما يلي: "مدرستي كانت الأجمل في كل شيء... وما ملأ عيني غير زهو الأخضر. الأخضر... المشبّع خضرة. وفي قاعة الدرس أتت البنات تتبارين في ابتكار كل ما هو أخضر للتزيين، وزملاؤهن لم يكونوا أقل منهن وسامة ورشاقة وهياما بالأخضر... سبحت أكثر من مرة في بحيرات خضراء لم تطأها قبلي قدم، ولا رآها بشر. قال لي ذلك حارسها الأخضر، وهو ما يسقيني شرابا من اللون نفسه. قال لي: لولا أنه يعلم أنني محبّ ومحبوب، لما فتح عينيّ على هذه البحيرات التي لم تنفتح عليها عيون أحد من الناس.لا، بل أضاف أنه يعمي أبصارهم حتى لا يروا مثل هذا الاخضرار لينصرفوا إلى ألوانهم البيضاء "[2]

يغزو اللون الأخضر الفضاء بكل تفاصيله الدقيقة، ببريق وشدة ضوئية قوية. إنه الأخضر المشبع الخضرة، فالمدرسة وزملاؤه والأشياء والبحيرات والشراب وكل شيء يطبع هذا العالم محكوم بالأخضر. غير أن الذات تشير إلى الزاوية التي تنظر بها إلى هذا العالم محصورة في وعيها الخاص ولا يشاركها أحد آخر هذه الرؤية؛ حيث تدرج هنا ذات أخرى مسؤولة من هذا التوجيه وهي الحارس، الذي يعد عاملا مساعدا، ومع ذلك يبقى وعي الذات هو الفاصل بين العالمين الأخضر/ الأبيض.

---

1 المصدر نفسه، ص 252- 253

2 المصدر نفسه، ص 270- 271

يدخل اللون الأخضر بصورة مكثفة تقوم فيها الذات بحصر اللون في فضاء محدد هو المدرسة، لكن يتدخل التعديل جاعلا المسار ينفتح دافعا اللون إلى التحويلات التي تجربها الذات، بنقل الإضاءة من مكان إلى آخر، وبين الأشياء والتفاصيل. الأمر الذي يصل إلى درجة التشتيت بعد ذلك؛ حيث يعم اللون العالم كله، وبذلك يشغل مساحة أكبر من التي وسم بها في بداية مساره، مما يمكننا أن نوازي ذلك بما يقوم به الرسام في الفنون التشكيلية، حين يستبدل العالم الواقعي بعالم بديل، فـ" نتأمل لوحة ما، ندرك أن لونها يختلف أساسا عن لون الحائط أو لون الحامل للوحة. هكذا وبشكل متخيل نلغي اللون الطبيعي لصالح الإبداع التشكيلي."[1] هكذا تقدم الرواية عالم ليشير الأخضر بديلا عن العالم الحقيقي المليء بألوان البياض.

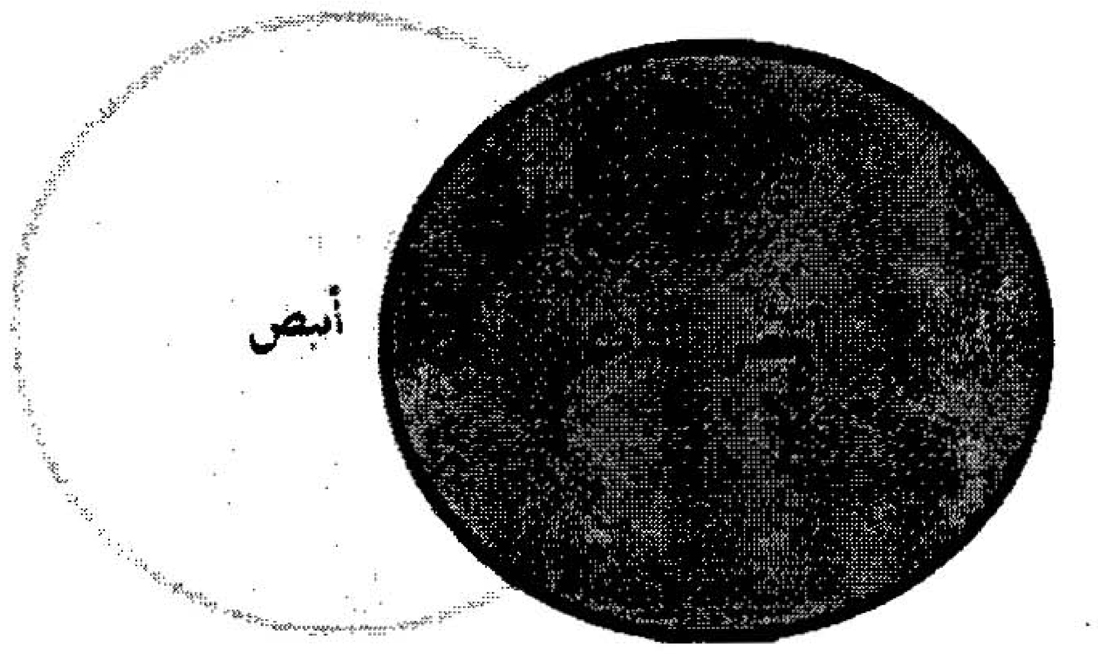
تصحب تحويلات اللون عواطف مبهمة كالتشكيك الذي يربط علاقة الذات بالآخر، فهي تفترض أنه لا يرى ما تراه، وهو لن يراه في نهاية الأمر لأنه مطوق بالبياض، فيبزغ أمامنا تقابل بين حدين هما:

الإبصار (الذات) العمى (الآخر)

الأخضر ———— الأبيض

يظهر الشك مرتبطا بعاطفة أخرى تحرك الذات وهي الدهشة والافتتان بالعالم الجديد، فالذات تعمل على تعزيز معالم العالم الخفي وتمييزه عن عالم الآخر. يكون العالم الأول حيا بخضرته وحقيقته التي لا تستطيع الذوات الأخرى الوصول إليها، لأن عمى البياض يصادرها، وبذلك لا يتجاوز هذا العالم الفضاء فقط وإنما الزمن كذلك، وهو ما يوضحه المقطع التالي " قال إني وحدي من يرى الأخضر، لأنه يسمح لي بذلك، لأنك محب محبوب... سبحت كثيرا في بحيرات خضراء بدون أن يحد أحد من لهوي وعبثي، ولا الحارس اليقظ استفسر عن زمن...قال لي الحارس إذ ذاك وكرّر ما قاله. إنه سعيد باستقبالي متى رغبت في ذلك، لكنه طلب مني ألا أدلّ أحدا على ما أراه من خضرة هنا، وأن أظل مع الناس في البياض. وهو على كل حال لن يسمح لأحد بأن يرى مثلما أرى، فأحرى أن يتيح له نعيما أو تمتّعا"[2]

يمكننا أن نستنتج أن اتصال الذات باللون الأخضر أعمق مع تفاعلها مع بياض الآخرين، غير أنها تقع وسطا بين عالمين لا يمكنها أن تنتقل كليا إلى عالمها الخاص أو الانفصال التام عنه والغرق في بياض الآخرين، ذلك أن رغبة الذات تتعارض مع رغبة ذات أخرى (الحارس)، فتقع ذات الإحساس داخل بعد توتري يتضح في الشكل الآتي:



إن الذات هنا تعرف القوة التي يحكمها الشعور بالسلام والتفرد في عالمها الخاص، لكنها مجبرة على عدم الانسلاخ عن عالمها الواقعي الذي يجعلها تتواصل مع الآخر، ويفرض عليها الغرق في ألوان متعددة لبياضه، فالبياض الذي يعيشه غير ألوان متعددة، بتعدد الناس ومسالكهم.

3- تورية الأبيض للألوان وفعالية الجمع والمحو.

إذا اتخذ البياض صيغة عامة، فهو في آخر المسار السردي، وخصوصا بعد إدراج اللون الأخضر بديلا له، غير أن البياض ما يلبث أن يعود من جديد محاضرا كل شيء في الرواية، سواء أكان ماديا أم روحيا، فقد يشار على ممثل ما يلفه اللون من كل نواحيه، مثلما هو الأمر مع" لبصير": "... يجيك الخير. مسيكين، قلبه أبيض نيته بيضا، وعينه... وكله بياض.تبارك الله عليه، يحفظه وينجيه"[3]، فالبياض هنا يأتي للدلالة على النقاء والطهارة الروحية.

يتجه هذا اللون بعد ذلك إلى أن يكون تورية لكل الألوان الأخرى، ويذهب من الأحادية إلى التعدد، كما هو الحال في المقطع التالي: "اعلم أيها الوزير يرحمك الله، أن كيد النساء كالرجال ألوان، منها الأبيض، وليس هنالك من لون سواه، واعلم حفظك الله، أن الكيد ليس شرا كله ولا خيرا كله، ففيه وفيه، وقد يترتب عنه ويترتب،

---

1 برغسون ودولوزوغودار وآخرون، حوار الفلسفة و السينما، ت عزّ الدّين الخطّابي، ط1، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، 2006، ص 155

2 ربيع مبارك، أهل البياض، ص271

3 المصدر نفسه، ص81

وقد يختلط كيد بكيد، ما بين رجالي ونسائي.. والحكم والحكمة للحكيم ربّ العالمين"[1].

إنها إشارة إلى العلاقات الإنسانية وصلة الألوان بها وتعدد أمزجة الناس وأهوائهم بتعددها، لكنها تعود جميعها في نهاية الأمر على أصلها الأول، ذلك البياض المتصل بالضوء، قبل أن يتحلل إلى أكثر من بعد لوني آخر، فالنساء أنماط والرجال كذلك، إلا أنهما يعودان إلى الأصل الإنساني نفسه، المليء بالتعدد والتناقض والتوافق أيضا.

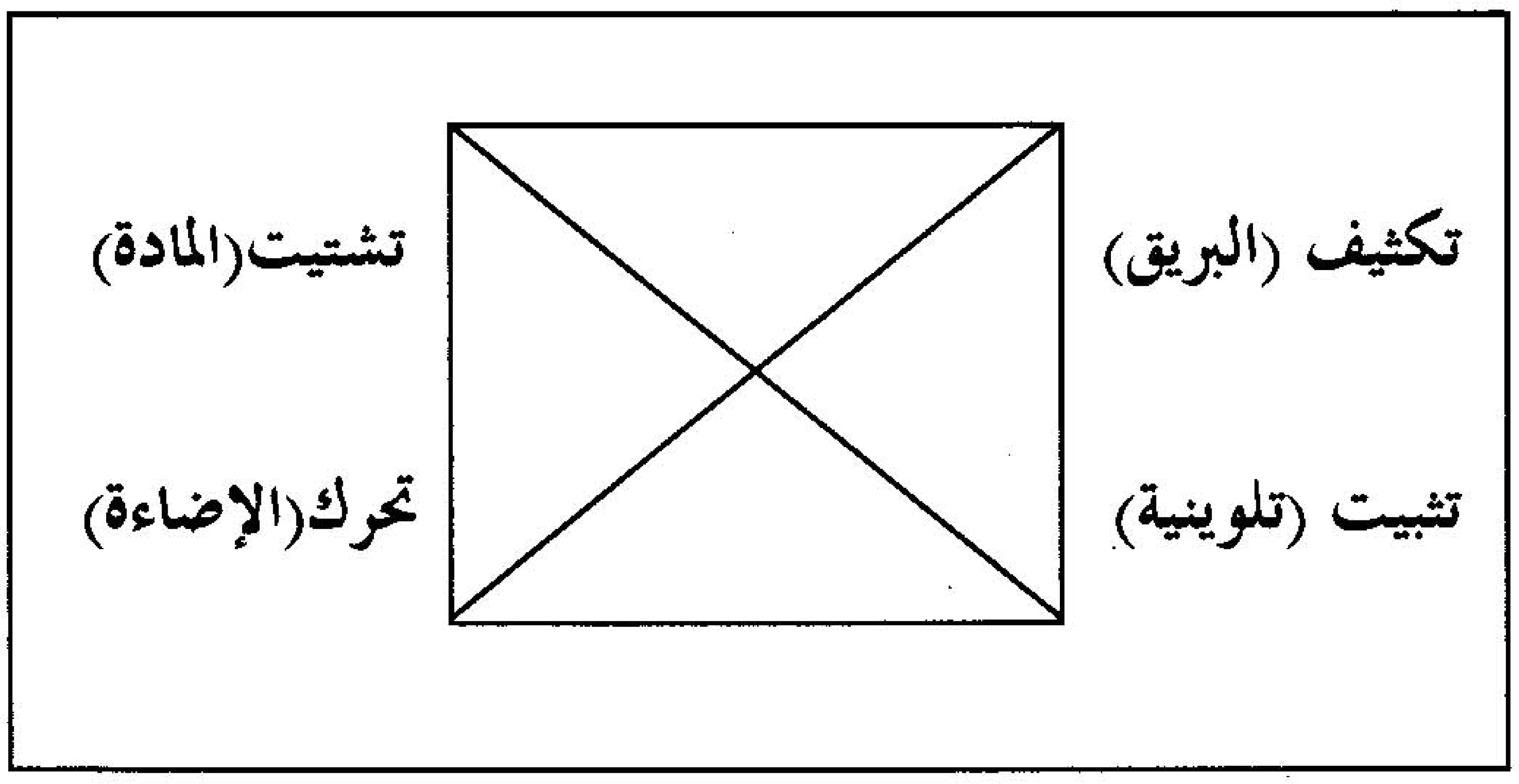
تعود رواية "أهل البياض" في نهاية مسارها السردي إلى شخصية "ليشير"، في تواصله مع "لبصير"؛ حيث يحاول هذا الأخير التطفل على عالم الدرويش، كما يشير هذا المقطع: "أحاول وحدي أن أدندن لنفسي...إن أنكر الأصوات...أسكت وأظل أستمع إليه في سري وفي سره، في حضور وغياب...شف وقل لي...أرى كل شيء بألوان بيضاء، ألوان كثيرة متداخلة كلها بيضاء. يسألني ماذا أرى...وصفْ لي...شف وقل ما تزيد ما تنقص...طبعا أرى كل شيء وهو محروم من الرؤية. أعرف هذا. يقول: حقق جيدا... أحقق، أرى أقول امرأة بيضاء...بيضاء تماما...ثيابها؟ بيضاء. ترتدي الأبيض، تنتعل الأبيض، تمشي على أرض بيضاء...بيضاء تماما. يقهقه لبصير...كل شيء أبيض؟! وعيناها... خطوها... وجهها...كل شيء أبيض!"[2]

تصر الذات بذلك على العودة إلى الوهم الأبيض الذي ينسحب على كل شيء يؤثث الرواية من أفضية وأشياء وشخصيات وعواطف، ويتجاهل الأخضر الذي يسكنه. إنه يعود إلى تورية لونه الحقيقي بلون أعم هو الأبيض. تقوم الدلالة بتحويل مسار الضوء لمحاصرة العالم المرئي الذي يُرى في الوهلة الأولى مقحما في البياض، لكن الأهم من ذلك أنه لا يوسم بسمات الفراغ أو التبدد، وإنما يكون مليئا بالإحساس ولصيقا بفعل الرؤية الذي يقوم بانتقاء عناصره، فيكون هذا المشهد منظورا إليه بعيني ليشير ووعيه وروحه.

تختم الرواية رحلتها مع اللون بهذا المقطع مفسرا المسار الذي يمكننا من خلاله تأويل المعطيات البصرية التي وردت:" ليشير هذا...حاضر غائب دائما أبدا، بلا فائدة...مريّح مهني مع راسه...أبيض على حقه وطريقه... مخلوق أبيض تماما...مخّه، دمه، عقله، كله...قلبه أبيض[...] ليس وحده ليشير في ذلك، أغلبهم بل كلهم، حولنا ومعنا نلتقيهم في شغلنا كل يوم، نستنطقهم كل لحظة من ليل ونهار، كلهم مثله بشكل من الأشكال...أبيض اللسان، أبيض الكبد، أبيض العبارة والنظرة والبشرة...إنما صاحبك ليشير هذا، قد يكون أوضحهم...أصدقهم ربما، في بياضاته...القلوب؟ آه القلوب...هذه يبقى لونها الحقيقي عند علاّم الغيوب."[3]

إن الإشارة إلى حضور وغياب الذات"ليشير" هي في واقع الأمر إشارة إلى التثبيت والمحو الذي يمر به الأخضر باتجاه البياض، الذي تعمل الرواية على ترسيخه داخل تفاصيلها ومعالمها الكبرى، عبر الصيرورة الدلالية التي أنتجتها. إنه مخلوق أبيض في كل شيء، لكنه ليس وحده، وإنما تقوم التعديلات الموجهة للدلالة بإدراج العالم الحكائي بكل حالات وتحولاته داخل هذه الدائرة. قادت هذه الدائرة مسار القيم الضوئية من الضوء إلى التعدد اللوني المشار إليه في الظلمة والأحمر والأخضر، لكي يعود في الأخير إلى جمع كل هذا التعدد داخل لون واحد، وهو ما يشير إليه في أن كل ما نصادفه في الحياة أبيض زائف ظاهر لكنه لا يمحو اللون (الحقيقة). كما يتبين ذلك مع "ليشير" أبيض في أعين الآخر، لكن حقيقته بلون أخضر.

إذا قمنا باستعادة الصياغة الأخيرة التي اقترحها "جاك فونتانييه" من أجل تحديد تعديلات الضوء، التي تسمح بتتبع تحولات المرئي داخل الفعالية الضوئية، ونقله إلى فضاء توتري، تكون فيه الذات المدركة أساس عملية الإدراك الحسي والدلالي داخل النص، عبر هذه الترسيمة المسقطة على المربع السيميائي:[4]



إذ يعمل النموذج القيمي للنص على الإقرار بقيمة أولية هي الضوء، لكنه قام بإدخاله عبر مسارات متعددة، لكي ينتهي الأمر بإعادة تشتيت الضوء ومن

1 المصدر نفسه، ص173
2 المصدر نفسه، ص251-252
3 المصدر نفسه، ص362
4 جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ص55

خلاله الأبيض، وبسطه على ممكنات القيم الضوئية، وبذلك توجيه العملية التأويلية بإعادة قراءة العلاقة القائمة بين عنوان النص والمتن السردي؛ حيث يكون الأبيض رغم كل شيء. فالأبيض هو اللون الجامع المستعد لاستقبال كل الألوان. إنه ليس لونا محايدا على الإطلاق، فهو متورط في أوجه الحياة التي ترسمها الرواية.

يمكننا أن نلخص كل ما جاء سابقا إلى محاور كبرى وجهت التحليل فيما يأتي:

1 يدخل الضوء واللون في الآليات التي تتحكم بها الذات الرائية في إدراك العالم المرئي داخل النص الروائي، وإعادة صياغته من خلال قيمه الفنية الخاصة، فتبقي على بعض العناصر الواقعية لكنها تصنع لها ملامح جديدة، فيتحرك المعنى داخل النص وفق صيرورة دلالية تتغير بالنظر إلى المسار السردي للنص على العموم.

2 تعتمد رواية "أهل البياض" على توزيع سلسلة من القيم الضوئية، التي تظهر على المستوى الخطابي عبر الصور اللغوية الواصفة للأفضية والأشياء والأسطح المادية، لكن فاعليته تتعدى ذلك إلى تحريك القيم الدلالية للنص.

3 تأخذ الرؤية أو بالتحديد الإدراك الحسي للذوات داخل النص أهمية خاصة؛ إذ تعمل من خلال موجهات الفعل على بث البعد التوتري للعناصر الضوئية داخل النص، ونقل اللون من مسار إلى آخر، ومن دلالة إلى أخرى، فتقوم بتثبيت لون ما وحصره أو تشتيته، مما يجعله يأخذ أبعادا كثيرة لأصل واحد. وجدنا ذلك في اللونين الأخضر والأبيض في رواية"أهل البياض"؛ حيث اتجهت الدائرة إلى تحريك الألوان إلى غاية تغييبها لصالح لون واحد. هذا التغييب الذي لا يعني المحو بقدر ما يدل على الشمولية.

4 تظهر آثار الضوء على القيم الدلالية، وتصاحبها تحولات عاطفية لذات الإدراك الحسي، فتظهر انفعالات متعددة للتفاعل مع كل لون على حدة، كما لا ينفصل اللون عن مرجعياته المعرفية والثقافية التي تتحكم فيه، وتتدخل في قراءته داخل سياق النص وتساهم في تكثيف دلالته.

5- لا تؤخذ ذلالة الألوان منفصلة عن مسار النص الحدثي، فرواية "أهل البياض" تتخذ تعددية الألوان، لكنها عبر مسار محدد وصلت إلى ترسيخ لون واحد باعتباره تغطية للاحتمالات اللونية والإنسانية الممكنة.

التشكيل البصري في الشعر السعودي الحديث

د. بدر بن ندا بن عبد الرحمن العتيبي
جامعة الملك عبد العزيز - جدة

تمثل تقنية **التشكيل البصري** في الشعر الحديث ملمحاً بارزا في التجربة الشعرية الحديثة. حيث تساير هذه التقنية "واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية"[1]. إذ يتضمن التشكيل البصري "كل ماهو ممنوح للبصر في فضاء النص، ويحيل إلى أهمية المبصورات في إنتاج دلالة النص الشعري"[2].

ويبين الدكتور محمد الصفراني، أن دراسة التشكيل البصري تنطلق من إطار نظري هو إطار سمات الأداء الشفهي الذي يتمثل في بدايات الشعر العربي " فقد بدأ إبداع وتداول الشعر العربي منذ نشأته الأولى شفهيا، وفي هذه الحقبة الطويلة من الإبداع والتناول الشفهي ترسخت في القصيدة علامات غير لغوية هي ما اصطلحنا على تسميته **سمات الأداء الشفهي**.. وقد أصبحت هذه السمات جزءا لايتجزأ من القصيدة ولهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري لايقوم في المعبر عنه بل في طريقة التعبير"[3] إذ كان النص الشفهي يستعمل "علامات غير لغوية [أحاسيس وشحنات انفعالية] مصاحبة لإلقاء النص الشعري من شأنها تجسيد المعاني من خلال التشكيل بالصوت أو التشكيل بحركات الجسم.

ويكون التشكيل بنبرة الصوت: من خلال أسلوب ومهارة الأداء الصوتي ودرجة الصوت في أثناء الإلقاء من رفع أو خفض أو مد لنبرة الصوت، أو تشديد أو تركيز على كلمة معينة. ويكون التشكيل بحركات الجسم: من خلال حركات اليدين، وملامح الوجه بين انفراج الأسارير وانقباضها، والهيئة العامة للمتلقي "[4]

وبعدما تحول النص الشفهي إلى نص كتابي " مع اختراع وسائل الكتابة من أوراق وأقلام ومستلزمات أخرى وتوافرها في أيدي الناس وصولا إلى اختراع المطبعة أدى إلى انحسار الاعتماد على المشافهة إبداعا وتداولا. وقد انتقل معظم الشعراء جراء ذلك إلى الإبداع والتداول عبر المكتوب. ولذا فإن جزءا مهما من النصوص يتمثل في سمات الأداء الشفهي قد غاب عن المتلقي لأنه لم يتسن للكتابة نقله إليه في ظل غياب صوت وجسد الشاعر.. لذلك نشأت الرغبة في نقل سمات الأداء الشفهي إلى المتلقي عبر الكتابة "[5] إذ إن الكتابة "أعادت تشكيل الكلمة المنطوقة شفاهية الأصل فوضعتها في الفراغ المرئي "[6] وأخذت تستعمل وسائل جديدة في التعبير، تعمق من دلالة النص، حتى أصبحت الكلمة " شكلاً صوتياً للمعنى. كما أن صورتها الحسية، أو وجودها الفيزيائي يصبح بما فيه من بعثرة، أو اكتظاظ، أو استطالة، صورة مرئية لما تريد التعبير عنه "[7].

والشعر الحداثي السعودي يزخر بهذا التشكيل البصري الذي يبرز في أشكال متعددة، منها:

أولا: البياض:

يسعى الشاعر الحداثي إلى ابتكار طرائق جديدة للتشكيل، تتواءم مع الذائقة الشعرية الجديدة، ولم يقتصر الخطاب الشعري الحديث في إنتاج دلالته على التشكيل اللغوي، بل إنه أضاف إلى هذا التشكيل وسائل جديدة تسهم في تجلية الدلالة وتعميقها لدى المتلقي.

ومن أهم هذه الوسائل البياض، وهو " إدخال بياض الصفحة في بنية النص لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي أو تجسيد دلالة الفعل بصرياً "[8]

يقول محمد الثبيتي في قصيدة (فواصل من لحن بدوي قديم)[9]:

---

1 محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2008، ص22 .

2 المرجع السابق، نفس الصفحة .

3 المرجع السابق، ص13.

4 المرجع السابق، ص16.

5 محمد الصفراني، المرجع السابق، ص14.

6 والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر. حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، عدد182، الكويت ط11994م، ص219.

7 علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص146.

8محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، 1النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2008، ص 161.

9 محمد الثبيتي، تهجيت حلماً تهجيت وهماً، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جده، ط1، 1983م، ص 61.

مشرع كالسيف
وجه بدوي
من رياح الليل مولود
ومن طول السفر
يزرع الرمل خطىً ذات اشتعال
.. ورحيلا
وشعاعاً من شذا الدهناء
موصول بألوان العشايا

لقد وظف الشاعر هذا البياض الذي يأتي بعد كلمة (اشتعال) لكي يوحي للمتلقي مدى قوة وصلابة هذا البدوي من جهة، ومن جهة أخرى، يبرز المساحة التي يتحرك فيها هذا الاشتعال. وقد ساعد هذا البياض الصامت الشاعر على إثراء تجربته ونقل تفاصيلها إلى المتلقي بكل عمق.

ويقول سعد الحميدين في قصيدة (الانتباه)[1]:

تجافت عن الحرف
والسطر
ثم استرابت

نجد أن الشاعر أراد أن يجسد صورة الجفاء في هذا النص، فترك مساحة بيضاء في بداية السطر الثاني وبداية السطر الثالث، ليكشف للمتلقي عن هذه الدلالة البصرية.

ويقول الشاعر محمد جبر الحربي في قصيدة (صوت)[2]:

في الساحة كانوا يرتعدون
في الساحة صاحوا:
الحربُ
الموتُ
الأمةُ
الطفلة تحمل دميتها
تحضنها
في الساحة كانت

جاء هذا البياض في صورة صوتين سعريين متزامنين، صوت الشاعر وصوت الجماهير. وقد فصل هذا البياض بين الصوتين، وبتفاعل التشكيل اللغوي والبصري تعمقت الدلالة الشعرية لدى المتلقي، حيث أن هذه الجموع وأصواتها لم تكن لتدرك إلا من خلال هذا التفاعل بين التشكيلين.

ثانيا: التقطيع:

وأعني بالتقطيع أن يحول الشاعر كلمة أو أكثر إلى حروف مقطّعة داخل النص، وأن هذا التقطيع الذي يستخدمه الشاعر الحداثي لايأتي به اعتباطيا، بل أتى به كي يجسد المشاعر التي تعتريه بصورة بصرية هي الأجدر في نظره على اكتناه المعنى.

يقول سعد الحميدين في قصيدة (وللحروف رماد)[3]:

والدرب يتيهُ بخطواتي
والخطوة تبحث عن أخت
وضياعُ الدرب.. ضياعُ
في
ضـ... يـ... ا
عْ.

إن حالة الضياع التي يشكو منها الشاعر، والتي أوصلته إلى أن ينكر فيها نفسه وتضطرب فيها حواسه في مطلع القصيدة:

أصغي بالكفْ
أكتب بالعين
أرسم بالأنف

لم يكن ليجسد عمقها وتغلغلها في نفس الشاعر إلا بث هذه الحالة العميقة في تشكيل بصري ينقل للمتلقي معاناة الشاعر وصراعه وتمزقه.

ويقول الحميدين في قصيدة (حالات)[4]:

ويجيء معتذراً إليها
لتبدأ رحلة اليوم الطويل
اجَلْ
رحلة اليوم
ا
ل
ط
و
ي
ل

1 الأعمال الشعرية، ص 241

2 محمد جبر الحربي، خديجة، ص 92، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2004 .

3 سعد الحميدين، الأعمال الشعرية الكاملة، المدى، دمشق، 2003، ص411.

4 سعد الحميدين، الأعمال الشعرية الكاملة، المدى، دمشق، 2003، ص 421.

أتى الشاعر بتقطيع كلمة (الطويل) لكي يبرز المعنى الزمني في صورة تشكيلية، تبعث في خيال المتلقي شعوراً بالزمن الطويل الذي أراده الشاعر.

ويقول الحميدين أيضاً في قصيدة (المراحل) [1]:

لاشيء...... إلا الرماد

ف

ر ر

ا ا

غ فراغ غ

إن الفراغ قد ملأ جنبات نفس الشاعر فما أن تتجه نفسه يميناً أو شمالاً إلا وجدت نفسها في قبضة فراغ يحيط بها، ولم يكن هناك وسيلة تلم بهذا الفراغ وتجسده سوى أن يبرزه في تشكيل بصري يعكس هذا الشعور ويقويه.

ثالثا: الفراغ:

إن من يتأمل شعر الحداثيين يجد أن هذا الأسلوب يشغل حيزاً كبيراً لديهم، ويعني به حذف كلمة، أو عبارة، أو مقطع كامل من سياق النص، وعلى القاريء أن يملأ هذا الفراغ.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر علي الدميني في قصيدة (وجه) [2]:

- لابأس، كثاً تريد " الشنب " ؟

- .....

- ربطة العنق الآن مشدودة

- .....

- إبتسم،

سأريحك منها، وأمنح خديك زهو التعب.

في هذا المقطع نجد الشاعر يحاول أن يرسم صورة لوجه الشاعر العراقي بلند الحيدري، مداعباً صديقاً له بأن يضع شارباً كثاً، ومحاوره لا يجيب، فيقترح عليه أن يرسم ربطة العنق ولا يجيب للمرة الثانية، والفراغات في هذا المقطع تكشف لنا مدى عبوس هذا الصديق من الاقتراحات السابقة.

وفي نفس القصيدة أيضاً يقول:

وردة في الطريق إلى الحافةْ

وردتان على شجرٍ غائمٍ فوق ظلك،

فرشاة لون،

وحبرٌ،

وحشرجة ككلام القصبْ

.....

....

....

يا..... إلهي

قضى اللون في إصبعي

وبدا الوجه منهمكاً

في الممات.

يتبين لنا في هذا المقطع الحزن الشديد الذي يعتري الشاعر والقاريء معاً، حيث نلاحظ علامات الموت الكثيرة التي دلت عليها فراغات النص ، ولم يستطع التعبير عنها نتيجة لهذا الحزن العميق الذي ينتابه، ونتيجة للدهشة الشديدة جاءت عبارته أو نداؤه يا.... إلهي.

ويقول الدميني في قصيدة (الهوادج) [3]:

ما تبقى من الغمر إلا التي راودتني صغيراً،

اتعبتني كبيراً

البلاد التي

....

....

....

..

سأغني لهودجها البدوي،

وأرقص بين يديها ومن

خلفها

مبصراً وضريرا

يمثل هذا الفراغ الذي يتبع كلمة (التي) مدى الذهول الذي أحسه الشاعر تجاه المدينة. وعلى الرغم من كل ما يعانيه من تلك المدينة، فإن الحياة البدوية ستظل هاجسه الذي يهفو إليها. وقد أعان هذا الفراغ الشاعر في بث هذا الإحساس للمتلقي كي يشعر بمدى ضيق الشاعر بالمدينة، ورغبته في الانتماء للحياة البدوية.

ويقول محمد الثبيتي في قصيدة (أقول: الرمال ورأس النعامة) [4]:

---

1 المصدر السابق، ص 440.

2 بأجنحتها تدق أجراس النافذة، ص 18

3 علي الدميني، بياض الأزمنة، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط2، 1999، ص 79.

4 تهجيت حلماً تخجيئت وهما، ص 87

ماذا يعلمك الصبر

ماذا يعلمك الليل

ماذا تعلمك الخيزرانة

ماذا.. ؟

يتضح من هذا النص أن الشاعر يطرح أسئلة كثيرة، دون إجابة عنها، مما يكشف عن حيرته واضطرابه أمام هذه المواقف المعضلة التي لا حل لها، فجاء هذا الفراغ ليجسد معنى الاغتراب والضياع والتشرد، وهذا ما يؤكده قوله بعد الأسئلة السابقة:

سأبدأ منك التشرد..

ويقول سعد الحميدين في قصيدة (عندما بانت سعاد)[1]:

بين وقت... ووقت قصير

تطل سعاد...

تبين... ملفعة بالفرح.

نرى في هذا النص عدة فراغات تكشف للقاريء مدى سعادة الشاعر بمحبوبته سعاد، التي تظهر وتختفي بين وقت طويل ووقت قصير، طالعة عليه بوجه يكشف الفرح حيناً والحزن حيناً آخر، والفراغ في هذا النص يجسد عدم رغبة الشاعر في الإفصاح عن الوقت الطويل، والوجه الحزين، والاختفاء، وكأن هذا المعاني مرفوضة عند الشاعر.

ويقول الحميدين في قصيدة (ابتعد عنها.. ودعني)[2]:

غيرُ مجدٍ...

غير مجدٍ

إنني أخدعُ عقلي

إنني أرغم نفسي

يا ترى كيف أصدّقْ

أن من كان.. ومازال..

يدوس البرعمَ

نجد في هذا النص أن الفراغ الذي تركه الشاعر يكشف لنا عن الخديعة التي وقع فيها من قبل المحبوب، حيث جاءت الفراغات على التوالي: **في أي ملة – حبيباً – حبيباً**، لتعبر عن الإحساس بالمرارة والغبن فيمن كان يظنه الشاعر حبيباً، وعلى الرغم من غدر هذا الحبيب للشاعر إلا أنه مازال باقياً على حبه.

رابعاً: التموج

وهو تفاوت أطوال الأسطر الشعرية تبعاً لتفاوت الموجه الشعورية عند الشاعر. ومن النصوص التي بنت أسطرها بأسلوب التموج نص لعلي الدميني بعنوان (صلاة الغائب)[3]:

فلتصلِ علينا صلاة الغياب، وإني

أؤم الجماعة

مرتعشاً

في

مكاني.

يحاول الشاعر في هذا المقطع أن يرسم صورة الإمام وهو يتقدم المأمومين من أبناء قبيلته التي تمرد على تقاليدها، فجاء هذا التموج تجسيداً لهذه الصورة، وتعبيراً عن المشاعر التي بدأت قوية في بداية المقطع ثم خفتت في تدريجياً في نهاية المقطع.

ويقول سعد الحميدين في قصيدة (رحلة عند نقطة العودة)[4]

يتوكأ بالصمت الدائم

إن قالوا أين منادينا

فالنوم هو العذر الأول...

ابحث عن آخر...

يا...

آخر.

يأتي التموج في هذا المقطع ليجسد صورة المكان للمنادى، فجاء بكلمة آخر في مكان متأخر من السطر الشعري لتعبر عما يريده الشاعر.

ومن الأمثلة على هذه التقنية – أيضاً – قول علي الدميني في قصيدته (رقصة تالية)[5]:

يا سهيل

اليمنى

أنت قد علّلتني

بارتشاف السوسنِ

والرغيف الممكنِ

فانهل الآن فماء

1 الأعمال الشعرية، ص 155

2 المصدر السابق، ص 373.

3 بأجنحتها تدق أجراس النافذة، ص 88

4 الأعمال الشعرية، ص 183

5 بياض الأزمنة، ص 42

ناضجاً من وطني
يا هنياً لك (هني)
ياهنياً لي (هني)

يكشف لنا الشاعر من خلال هذا النص المشاعر والأحاسيس التي تعتريه من قبل هذا المشهد الكتابي التموجي الذي يشبه صورة رقصة في تموجاتها المختلفة.

ومن النصوص التي استخدمت أسلوب التموج قول سعد الحميدين في قصيدة (إخصاب)[1]، يقول:

فينغرس الأصل أخرى، ويخرق كل الطباقْ
وينتفض الفرع يمتدُّ
أعلى
فأعلى
وأعلى

يتمثل التموج في كتابة الشاعر كلمة **أعلى** بهذه الطريقة المتدرجة، ليجسد دلالة العلو التي يريدها دلالة بصرية.

ويقول علي الدميني في قصيدة (الأشباه)[2]:

ها أنا مثلما أنت يا " شبهي " نتجادل في الطير
نحتلُّ وجه الأساطير
نودعُ أشباهنا في القناديل
نسهو
فتنحل يا سيدي
صافياً
صافياً
في الغبار

يكشف لنا هذا النص حالة التموج التي تحدث في نفس الشاعر الذي يجرد من ذاته قريناً أو شبهاً يتجادل معه أطراف الحديث عن العلو والحلم والأمل والمعرفة، ولكن عندما يسهو ينفرط عقد هذا الحلم صافياً في الغبار، ومن ثم جسد لنا هذا التموج دلالة تسرب الحلم من بين يدي الشاعر.

خامساً: اختلاف البنط:

وهو يعني كتابة جزء من النص – كلمة، عبارة، مقطع – ببنط أغلظ من سواه لتسجيل دلالة ما.

ونجد أن هذه التقنية تشغل حيزاً كبيراً عند الشاعر علي الدميني، يقول في قصيدة (قصيدة حب)[3]

أضاجع نومي وأرقص في داخل الغمد عشرين ليلة
وبي ولهٌ يتحدى
أسافر يا مطر الليل في باخرة،
وأصرخ من أين يأتي حبيبي ؟
وتبقى العناوين عنك قليلة
ألست التي شعرها ضائع في الشوارع
- ولدت على شفتيها -
موزعة في الأغاني الطويلة ؟
ألستِ أنا، وأنا أنتِ (**هيا اخرجي من دمي**
لملمي شعرك المتناثر في الأعمدة
علّني أتلمّس
وجهك.. صدرك.. جيدك
هيا اخرجي من فمي)

نجد أن الشاعر في المقطع الأخير من هذا النص، قام بتغيير بنط الكتابة إلى بنط مختلف عن النص، وهو بهذا الإجراء البصري يريد أن يجسد حالة المعاناة العميقة التي يعيشها الشاعر لحظة إبداع القصيدة.

ويقول علي الدميني في قصيدة (النجمة)[4]:

النجمة الملساءْ
فاجأت الشاعر في الغسقْ
واذ تدنت منه فاقتربْ
اشتعل العالم بالأضواءْ
وصافحت عينيه فالتهبْ

نجمة لا تفارق بيتي ولا ينتهي ضوؤها الأرجواني
بيني وبين الوسائد تلقي ضفائرها وتغطي عيوني
تتلمسني حين أخرج في الصبح ملتفعاً بفراشي الدافيء،
ولكنها تتعلق فوق قميصي

إن طريقة كتابة الشاعر لهذا النص في كتابته المطلع ببنط أكبر، تبين أهمية ما ترمز إليه النجمة (المرأة – الحرية – العروبة...) في حياة الشاعر، فهو بهذه الكتابة يحاول تجسيد المعنوي في صورة حسية، لتبث للمتلقي دلالة بصرية تعمق من فهم النص.

---

1 الأعمال الشعرية، ص 403
2 بياض الأزمنة، ص 49 .
3 رياح المواقع، ص 21 .
4 المصدر السابق، ص63.

خصائص المباشرة في شعر الربيع التونسي

د. بوحجر عبد السلام

المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين – وجدة

1- ما قبل الثورة:

عاشت بعض بلدان العالم الأمازيغي العربي والإسلامي ما سمي ب "الربيع العربي" الذي انطلقت شرارته في دجنبر 2010م، وامتد طوال سنة 2011. كان من بين أهدافه الكبرى توسيع المجال الديمقراطي وفضح الفساد بكل أنواعه وإسقاط بعض رموز الأنظمة السياسية كالرئيس التونسي زين العابدين بن علي والرئيس المصري حسني مبارك و "القائد الجماهيري" الليبي معمر القذافي والرئيس اليمني علي عبد الله صالح. وقد حاول الشعر العربي أن يعبر من موقعه الإنساني والفني عن هذه التحولات السياسية والاجتماعية، ويتتبع أهم الخطوات التي أدت إلى إسقاط تلك الرموز. وبما أن رصد كل الأشعار التي تطرقت إلى هذه التحولات والخطوات يظل في حكم المستحيل لكثرتها وتنوعها وتوزعها على مجالات مختلفة من الكتاب والجريدة الورقية إلى المواقع الإلكترونية ووسائل الإعلام المختلفة وغيرها، فقد اقتصرنا على تتبع النموذج التونسي باعتباره المنطلق الأول لـ"ثورة الربيع" في البلدان الأخرى، وذلك من خلال الوقوف على "ديوان الثورة"[1] الذي أصدره اتحاد الكتاب التونسيين، والذي حاول قدر المستطاع التقاط تلك اللحظات الثورية وتغطيتها بأمانة. وإذا كانت السنوات الثلاثون الأولى لاستقلال تونس "قد ضاعت فيها فرص كثيرة لبناء مجتمع ديمقراطي تعددي، وشابتها هزات كثيرة، فقد كان الأمل في التدارك كبيرا، عندما جاء تغيير السابع من نوفمبر 1987م، وهو ما جعل الناس جميعا يتفاعلون معه بكل ايجابية ويؤملون تدارك مافات، ووضع الوطن على سكة الإصلاح، وحسن استثمار الوقت والجهد، ولكن الفرصة ضاعت مرة أخرى."[2]

كان من بين الأسباب التي أدت إلى اندلاع الثورة التونسية أن نظام زين العابدين بن علي؛ عمل على خنق الحريات الفردية والجماعية، وقوى من هيمنة حزبه السياسي الحاكم، ذلك أن "المبادئ والشعارات التقدمية التي كانت حلما عند الجميع وناضلت من أجلها النخبة السياسية والفكرية خلال السبعينات والثمانينات لم تلبث أن تبخرت وضاعت وتركت المجال للاستبداد والإقصاء والاستثناء والتدجين، وشلت أهم منظمتين جماهيريتين في البلاد، هما الاتحاد العام لطلبة تونس والاتحاد العام التونسي للشغل، كما نتج عن هذه المواجهة أيضا تغول الحزب الحاكم من جديد، وهيمنته على الحياة العامة، مقابل ضعف الأحزاب القانونية وغير القانونية."[3] وفي ظل هذا النظام المستبد بدا التفاوت الطبقي والاجتماعي واضحا بين الطبقة الميسورة التي تتمتع بخيرات البلاد برا وبحرا، وبين الطبقة المعوزة التي تعاني الحرمان والخصاص من كل ما يجعلها تسد رمق عيشها، وتحظى بقسط من الكرامة الإنسانية، لا أدل على ذلك من المقطع الشعري التالي الذي ينضح صدقا ومباشرة في التعبير:

وجاء البغاة
فقالوا: نرى خيركم في الممات
لنا الأرض – قالوا - وخيراتها
من عليها،
وشطآنها الساحرات
ونمنحكم
قفة الفقر
والجهل
والحزب
والصحف الكاذبات.[4]

بل إن الحالة النفسية للشباب التونسي الفقير استفحلت أكثر عندما غدا لا يقوى حتى على التعبير عن همومه ورغباته في البحث عن عيش جديد:

---

[1]- ديوان الثورة (مجموعة نصوص لشعراء تونسيين) الجزء الأول. اتحاد الكتاب التونسيين دار المسار للنشر والتوزيع. تونس. ط.1 جانفي 2011.

[2]- من قبضة بن علي إلى ثورة الياسمين (مقالات متفرقة) المسبار للدراسات والبحوث. دبي، الإمارات العربية المتحدة 2012 ط 2 من مقال الحركة الإسلامية في تونس للفاضل البلدي ص 64.

[3]- المقال السابق ص 65.

[4]- من نص "ثورة النار" لجمال الصليعي ص 70-71.

ما الذي يجعلني اليوم أمني النفس بالهجرة من عش إلى منفى

ولا أقوى على البوح بما بين الضلوع؟.[1]

لقد أصبح مجرد طلب خدمة أو شيء من الأشياء، مرهونا بإرادة النظام الحاكم وموافقته، وإلا فإن كل من سولت له نفسه بغير ذلك، مآله المطاردة والاعتقال والسجن:

وبات التنفس فينا بأمر

الرئيس الرشيد العظيم الجليل.[2]

إن النظام الحاكم في تونس لم يكن يعدم الوسيلة مهما كان نوعها من أجل استعباد الشعب التونسي وزج المناضلين المعارضين له في السجون فقد "استخدمت الدولة كل أجهزتها الأمنية على طول البلاد وعرضها، متابعة واعتقالا وتمشيطا، وطالت هذه العملية كل الأطراف الفاعلة".[3]

2- بداية الثورة

أمام هذه الوضعية السياسية والاجتماعية التي أصبحت فيها شرائح واسعة من المواطنين التونسيين معرضة إلى التهميش بكل أشكاله، والإقصاء من فرص الشغل الكريم، والحرمان من التمتع بالحياة السياسية الديمقراطية الحرة، كان لابد من أن تصبح تلك الوضعية خانقة وقابلة للانفجار في أي ظرف من الظروف، وعندما كان الشاب المجاز محمد البوعزيزي يعرض خضاره للبيع من أجل كسب القوت لعائلته، انبرت له إحدى الشرطيات وقامت بتوجيه صفعة إلى خده. فكر الشاب في أن مروءته وأخلاقه الدمثة لا تسمح له بأن يرد على أنثى بصفعة مماثلة أو يوجه إليها كلمات نابية، بل رش ملابسه وجسمه بالنفط وأضرم النار فيهما حتى احترق:

لعلها الصفحة الأنثى التي اضطرمت

في وجهه قد أرته النار تلتهب

فحاصرته فما ألفت كرامته

إلا الوقود فهبت نفسه تثب

ثم احتمى بلهيب النفط يضرمه

وفي لظى النفط قد يسترحم اللهب

فلم يرد على صفع التي صفعت إذ

كان يمنعه عن صفعها الأدب[4]

إن احتراق الشاب محمد البوعزيزي لنفسه اعتبر عند كثير من المحللين، والشعراء كذلك بمثابة السبب النوعي الذي أشعل فتيل الثورة الشبابية في تونس، والذي لولاه، لظلت الحالة السياسية والاجتماعية كما كانت عليه في عهد زين العابدين بن علي، بل إن بعض الشعراء حاولوا التحدث بلسان الثورة التي ما كان لها أن تنفجر، لو لم يتحقق لها ذلك الشرط الذاتي المتمثل في انتحار البوعزيزي:

قالت لنا: لن أنفجر

بل إنني انتظرت أنت ينتحر البوعزيزي

كي أستعير منه قدحة وجيزة لطول اللهب الوجيز[5]

3- ثورة الربيع:

بذلك الحدث التراجيدي، يكون ذلك الشاب قد قدح الهمة في نفوس الشباب التونسي، تحت ضغط عوامل مختلفة كالجوع والبطالة والتهميش والإقصاء وغير ذلك من العوامل التي لا يمكن حصرها، رغم أن هذا الشباب لم يكن مؤطرا من قبل أحزاب وتنظيمات سياسية سرية أو علنية، فما "يميز الحدث التونسي أنه كان ثورة لم يطلقها السياسيون ولا المثقفون، بل كان حدثا شبابيا ضعيف الاهتمام بالأديولوجيا، والكثير منهم لا يعرف أصلا من هو كارل ماركس أو سيد قطب، فقد تشكلت ثقافته السياسية في ظل الشبكات الاجتماعية والفايسبوك تحديدا."[6]

وهكذا أصبح هذا الشباب يتبادل الرسائل الإلكترونية بين صفوفه عبر "الفايسبوك" من أجل الدعوة إلى الثورة في وجه النظام التونسي الجائر.

وفي أتون تلك الثورة كانت الشابات والنساء يشاركن إخوانهن في تونس التعبير عن غضبهن ومطالبتهن بإسقاط النظام، فقد:

شاركن في تونس الشبان ثورتهم

وجئن يغضبن فيها مثلما غضبوا[7]

1- من نص "دم الياسمين" ليوسف رزوقة ص 208.

2- من نص " حنين إلى الفأر المخلوع" لصلاح داود ص 134.

3- من قبضة بن علي إلى ثورة الياسمين. من مقال لصالح الدين الجورشي. ص: 60.

4- من نص " محمد البوعزيزي.. جمع بصيغة فرد" للغربي المسلمي.

5- من نص " قالت لنا الثورة.. فلم نسكت لها !" للصادق شرف. ص 24.

6- من قبضة بن علي إلى ثورة الياسمين. مقدمة الناشر تركي بن عبد الله الدخيل.

7- من نص " محمد البوعزيزي.. جمع بصيغة فرد" للغربي المسلمي.

إذ لم يكن وضع الفتيات التونسيات يختلف عن وضع الشبان التونسيين، فقد "جمعتهم نفس الشعارات ونفس الطموحات وعرفوا بعضهم البعض على صفحات الفايسبوك، حيث لا حواجز تفصل بين الجنسين، حرية التعبير تعلموها من الأنترنيت وليس من الأيديولوجيات، لغة الرسائل السريعة التي تجمع بينهم لا تنمي ذهنية تعبأ بالمماحكات اللفظية وكثرة الحواجز والقواعد. بل هي ذهنية عملية تقوم على المسوؤلية الفردية فلا رقيب على الأنترنيت يوجه فكرهم، وإنما ينمو هذا الفكر بالتبادل والتواصل بينهم"[1] كما أن الشعب التونسي كله خرج إلى الساحات العمومية والشوارع الرئيسة ليطالب بإسقاط النظام نفسه:

الشعب ثار على الظلام
وأراد إسقاط النظام
لا خوف بعد اليوم لا
اليوم حل لنا الكلام[2]

وقد عبرت الثورة التونسية عن نفسها وزخمها الجماهيري في شكلين واضحين، هما التظاهر في الساحات العمومية وشوارع المدن من جهة، ورفع الشعارات السياسية المتنوعة من جهة ثانية، ويمكن حصر هذه الأخيرة في نوعين: الشعارات الآمرة والشعارات الناهية.

أ- <u>الشعارات الآمرة:</u>

تكاد تختزل حمولتها الوظيفية والفكرية والنفسية في أمر واحد هو مطالبة رئيس الدولة بالرحيل عن الحكم، معبر عنه باللغة العربية:

ارحل
لكي يروي الشباب عن الشباب
وجع الربيع الحر إذ يقفو الشتاء.[3]

أو المطالبة بالفكرة ذاتها باللغة الفرنسية:

ونار... ونار
تصيح وتهتف للخونة
من الشعراء
Dégage
Dégage.[4]

ومما شجع المتظاهرين على رفع هذه الشعارات القصوى والحادة أن الجيش التونسي وقف "موقفا محايدا من صفوف النقيضين: النظام القديم والثورة، وعدم لجوئه إلى العنف الدموي."[5]

ب- <u>الشعارات الناهية:</u>

تتجلى قيمتها النضالية في النهي عن سياسة إذلال الجماهير الشعبية، بجعلها رهينة لمخالب الفقر والتهميش، وتركيعها، وعدم إعطائها الحرية للتعبير عن آرائها وأفكارها، وغالبا ما تجد هذه الشعارات قوتها التعبيرية في صيغة "لا":

ونبقى نردد "خبز وماء"
ولا للسياط ولا للخنوع
وعيش العبيد.[6]

كما تتجلى هذه القيمة النضالية في التنديد بسياسة الاعتقال التعسفي للمناضلين الأبرياء، والتنديد بجبروت النظام وطغيانه، وبقاء الرئيس على سدة الحكم لأطول مدة ممكنة، والتنديد بالتجمع الدستوري الحاكم والوصاية على الشعب:

فلا لأقفالكم، لا لأغوالكم، لا لوجه قديم على
سدة الحكم،
لا للتجمع، لا للتغلغل لا للتفرعن
لا للوصاية تحت عناوين مسبوكة في المراحيض.[7]

تمتد هذه الشعارات إلى التنديد بالأثرياء الذين احتكروا أراضي الشعب لهم وطردوا الفلاحين الفقراء منها، كما تمتد إلى المطالبة باسترجاع أموال الرئيس وأملاكه لتبقى في مصلحة ذلك الشعب، وتقديم كل الجناة واللصوص الذين نهبوا خيراته وأمواله إلى المحاكم، وعدم العفو عنهم:

لا للطرابلسي ذاك عدونا
ما عاد للمخلوع إرث هاهنا
أملاكه وبنوكه تبقى لنا
سنحاكم الأوغاد قبل مماتنا
لا حزب لا دستور يحكم بيننا
لا عفو بعد اليوم، ذاك شعارنا[8]

1- من قبضة بن علي إلى ثورة الياسمين. من مقال "الإسلام السياسي في تونس بعد ثورة الياسمين" لمحمد الحداد. ص 12.

2- من نص "اسقط يا نظام " لمحمد الحبيب الزناد. ص 174.

3- من نص "ارحل" لخالد الوغلاني . ص 90-91.

4- من نص "البوعزيزي شعرية الموت" لعبد الواحد السويح. ص 149.

5- من مقال "من الربيع العربي إلى سياسة الأرض المحروقة" لفؤاد بلحسن. ضمن مجلة وجهة نظر. المغرب. العدد 15 شتاء 2013.

6- من نص "ثورة شعب" لعلالة القنوني ص 155.

7- من نص للمنذر العيني. ص 38.

8- من نص "ملحمة شعب" لوضاح الجبل. ص 205-206.

إذا كانت "ثورة الربيع" قد فجرها وقادها شباب تونسي غير متحزب، فقد شاركت في صنعها شرائح متعددة من المجتمع التونسي كذلك إذ " طال الأذى التلميذ والعامل والأستاذ والطبيب والمهندس والتاجر والفلاح ورجل الأمن والجندي والضابط..."[1] كما أن الشعارات الآمرة أو الناهية كانت كلها واضحة المقاصد، وعفوية في روحها وطبيعتها:

كانت شعارات النداء
عفوية / علنية/ شعبية
رفعت وردها الصدى [2]

لذلك كله، جاءت اللغة التي عبر بها أغلب الشعراء خلال هذه الثورة في قالب يتسم بالمباشرة والوضوح لا في أسلوب يتسم بالرمز والانزياح اللغوي الذي يجعل المتلقي يقوم بتوظيف طاقته الذهنية والنفسية من أجل القبض على دلالاته، لأن الظرف التاريخي فرض على أصحابها التعبير عن أفكارهم وانتصارهم للحرية في شتى صورها ومجالاتها بعيدا عن الاهتمام باللغة الشعرية المتعالية والمقاصد البلاغية الباذخة والزخارف اللفظية الجذابة، فقد أصحبت في النصوص المذكورة "لغة الشعار والتقرير والبرنامج هي لغة الشعر."[3]

4- رحيل الطاغية

أرغمت الجماهير الشعبية التي خرجت إلى الساحات العمومية والشوارع في تونس وهي تطالب بسقوط الدكتاتور زين العابدين بن علي على رحيله رفقة عائلته:

ها هو الدكتاتور الشريد
تضيق به في الفضاء جميع الجهات..
فيختار منفاه وسط الفلاة.[4]

كان من جملة العوامل الموضوعية التي حثته على الهروب أن الجيش التونسي لم يتدخل لوقف مظاهرات الجماهير الشعبية واحتجاجاتها، وأن حياده يمكن أن يقرأ بأنه وقوف غير مباشر إلى جانبها. لقد حاول الدكتاتور أن يهدئ الوضع الاجتماعي الذي كان قابلا للانفجار بالوعود التي أطلقها من أجل البحث عن فرص للعمل لفائدة الشباب العاطل من جهة، كما حاول أن يشهر الورقة الحمراء في وجه الجماهير، والتي تتمثل فيما سمي بـ "قانون الشغب" الذي يقضي بمعاقبة كل من حاول الإخلال بالنظام العام للدولة من جهة أخرى، فالدكتاتور لم يكن يحلم إلا باسترقاق الشعب، وبقائه رئيسا للدولة مدى الحياة تماما كولي نعمته السابق الرئيس الحبيب بورقيبة:

عشرون عاما في الخديعة والكذب
يا أيها الجنرال ارحل وانسحب
ارحل فلن يجديك... لن يجديك ضد الشعب
قانون الشغب
كم كنت تحلم أن تكون مدى الحياة[5]
مدى الحياة على رقاب الشعب رب.

بعد رحيل الدكتاتور واستقراره في المنفى، أصبحت سيرته وسيرة زوجته مادة للهجو السياسي، وقد كان الشعراء الذين يقيمون في تونس؛ ويعرفون الخبايا السلبية لهما يضمرونها في أعماقهم، أي لا يستطيعون التعبير عنها في أشعارهم بوضوح خوفا من القصاص القاسي، إلا ما تمت معالجته بصورة رمزية، لكن بعد أن رحل الدكتاتور، طغت تلك الخبايا الشخصية على سطح الوعي وأصبحت مادة دسمة للتنكيت والكاريكاتور والهجو السياسي. من بين تلك الخبايا أن الدكتاتور كان يخضب شعره ويلمع وجهه بالماكياج بعد أن لعبت فيه النتوءات والتجاعيد.

قضيت الزمان تخضب شعرا
وتبرق في الوجه خدا صقيل
كأنك مومس رامت لقاحا
ففر الرجال وعاف الفحول[6]

بل إن هذا الحاكم الذي كان يرى قويا بسلطته وقوانينه المفروضة الجائرة، لم يكن يتمتع بالرجولة والفحولة:

فررت خصيا وليلاك عهر
وصهرك لص فماذا تقول؟
أحن لمرآك بغلا طريحا
وكل الكلاب عليك تبول[7]

1- من قبضة بن علي إلى ثورة الياسمين. من مقال لصلاح الدين الجورشي ص 60-61.
2- من نص " مخاض الفجر" لجمال عمايمية. ص 75.
3- الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد د. خليل أبو جهجه. دار الفكر اللبناني بيروت ط1. 1995- ص 230.
4- من نص " نشيد الثورة" للمكي الهمامي ص 34.
5- من نص "ثورة الشباب". لمنور عزيزي. ص 184.
6- من نص "حنين إلى الفأر المخلوع" لصلاح داود ص 139.
7- من نص " حنين إلى الفأر المخلوع" لصلاح داود ص 139.

نلاحظ أن شعراءنا، حاولوا أن يدمجوا في نصوصهم بعض الحقائق الموضوعية مثل الإشارة إلى "قانون الشغب" وفكرة "الحكم مدى الحياة" و"تخضيب الشعر" وغيرها من أجل إقناع المتلقي بمصداقية ما يقولون، أي من أجل أن يظهروا تفاهة ذلك الدكتاتور وزيفه واستبداده، ذلك "أن النص الشعري يمكن له أن يحتوي أيضا على عناصر إقناعية وعناصر حمالة للأخبار، كما أن النص الإقناعي يحتوي عناصر شعرية وعناصر إخبارية". [1]

إن المقاطع التي أتينا على ذكرها من ديوان الثورة تجسد بجلاء أن الطابع الموضوعاتي الذي يطبعها هو الطابع السياسي، فهي تنتمي بصدق إلى ما يسمى بـ "الأدب السياسي" إذ "هو الكلام الذي يتصل بالدولة سواء ما يعبر به للتأييد أم المعارضة."[2]

لذلك، فقد طغت على هذا النوع من الشعر ملامح نثرية على حساب الجانب الفني المتمثل في المجاز والاستعارة والصور الفنية، أقصد أن المباشرة في التعبير هي التي طغت على النصوص، وهي مباشرة أراها مبررة، لأن الظرف السياسي هو الآخر طغى على وجدان شعرائنا من أجل التعبير بصورة فورية وسريعة عن قضايا الشعب التونسي وثورته التي كان لها تأثير مباشر على شعوب مصر وليبيا واليمن وغيرها.

1- البلاغة والأسلوبية. هنريش بليث، ترجمة وتقديم وتعليق محمد العمري، منشورات دراسات سال. ط 1 الدار البيضاء 1989 ص 64.

2- في الشعر السياسي. د. عباس الجراري. مطبعة المعارف الجديدة ط 2. 1972 ص 8.

اليأس
أو فيما
بين أن نكون أو لا نكون

ذ. إدريس كثير
الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين - فاس بولمان

الاستهلال:

1- « اليأس خطيئة. سواء يئسنا من إرادتنا مما نحن عليه أو يئسنا من إرادتنا مما لسنا عليه »

2- « كل إنسان لم يذق مرارة اليأس، أخطأ مرارا معنى الحياة »

3- « كل تصور إستطيقي هو يأسٌ إذن ».

كيركجارد

إشكالية "اليأس" عند كيركجارد (1855/ 1813) ملفُوفة كلية تقريبا في سياقات الديانة المسيحية ومفهوم الخطيئة. ولهذه السياقات أسباب ذاتية عائلية معروفة بيوغرافيا لدى الفيلسوف. البحث فيها من هذه الزاوية لا ينم عن عمق نقدي وفلسفي. لهذا وجب مواجهة ذات الإشكالية بسؤالين من سياقات أخرى، فلسفية وشعرية.

ما هو العمق الفلسفي لموضوعة اليأس؟ أليس اليأس شرطا لإنسانية الإنسان؟ أليست هذه الشرطية هي الحافز الأساسي لحب الحياة والإقبال عليها؟ أين تكمن شعرية اليأس؟...

يتضمن هذا الكتاب "رسالة في اليأس"* (1848) معنيين:

المعنى الأول يمكن "لطالب في التّيولوجيا" أن يكتب مثله. أما الثاني "فلا يستطيعهُ أي أستاذ كان" (ص 52 نفسه).

يحق لنا، إذن، أن نعزل في هذه الرسالة الجانب الديني (المسيحي) عن الجانب الفلسفي (الشعري أو السيكولوجي)؛ ونعتبر هذا الأخير هو المعنى الثاني، بدليل أن حلة هذه الرسالة ليست دون انعكاسات ولا تأملات فكرية وهي ليست خالية من الدقة السيكولوجية أيضا، ناهيك عن إمكانية تفخيم الأسلوب. لكن هذا الأخير وفي هذا المستوى من التأملات الفلسفية والسيكولوجية وبفعل العامة يسقط في اللامعنى.

اليأس في هذا الكتاب مرض وليس علاجا. لكن جدلية المرض والعلاج تؤدي في الأخير إلى نفس النتيجة: الموت. اليأس مرض قاتل. لكن كيف يكون كذلك والموت نفسه ليس مرضا قاتلا في كل الديانات السماوية (البعث والحياة الأخرى والآخرة !).

يمكن لليأس كمرض للروح أن يأخذ ثلاثة أشكال:

- **اليأس الذي لا يعي ذاته.**
- **اليأس الذي لا يريد أن يكون ذاته.**
- **اليأس الذي يريد أن يكون هو ذاته.**

وما دام الإنسان جسد وروح، وهو تركيب منهما: نهائي ولانهائي زمني ولازمني، فالنفس في الحقيقة ليست هي علاقة الروح بالجسد، إنما هي الأنا حين تكون الروح في علاقة مع ذاتها، علاقة أخرى غير علاقة الروح بالجسد (ص 62 نفسه).

هناك نوعان من اليأس: الذي لا يريد أن يكون هو ذاته أي يريد أن يتخلص من أناه وحينها لا يتعلق الأمر بالنوع الثاني: الإرادة اليائسة بأن يكون المرء هو نفسه.. في كلتي الحالتين تكون الأنا عاجزة عن خلق التوازن والراحة بذاتها؛ ولا تستطيع ذلك إلا بالعلاقة الأولى بين الروح والجسد.

أكثر من ذلك، النوع الثاني من اليأس (يأس أن يكون المرء هو نفسه) ليس نوعا خاصا من اليأس، بل كل أنواع اليأس الأخرى تؤول إليه. ذلك أن الوعي باليأس هو وعي ميؤوس منه لا تستطيع الذات الواعية واليائسة في آن واحد أن تخرج من مأزقه.

وللمزيد من التعريف باليأس يتساءل كيركجارد هل اليأس نعمة أم نقمة؟ إنه من حيث الجوهر نعمة عارمة ! (ص 64). لأنه هو ما يميزنا عن الحيوانات أكثر مما تميزنا حالتنا العمودية المنتصبة. إنه امتياز جليل،

---

*- Soeren Kierkegaard. Traité du désespoir, ou la maladie mortelle, Tr. Knud Ferlov et Jean J. Gateau, Gallimard, 1949.

فهو ليس بؤسا إنما هو ضياع كلي، لكنه يحقق جوهرنا وطموحنا. فيه نرتفع من الممكن إلى الواقع، إلا أننا في اليأس حين ننتقل من الخائلي إلى الواقعي فإننا نسقط ونيأس. عادة الواقعي يحقق الممكن والإيجابي يتجاوز السلبي؛ لكن هنا يحصل العكس، الواقعي ينفي الخائلي، أَلَيست هذه نقمة ؟

وإذا كان عدم اليأس هو الجانب السلبي لليأس فإن هذا الأخير هو الإيجاب هو التقدم، فمن لا ييأس لا يعرف قيمة الوجود، ومن ييأس يعرف قيمة الوجود، في اليأس إذن التباس. فهو يبدو لنا **كعدم انسجام** داخلي لعلاقة تنطوي على ذاتها داخل ذاتها. في صميم الذات يركن اليأس قابعا، إنه من صميم هذه العلاقة بين الجسم والروح والنفس. اليأس "مرض قاتل" بمعنى شر ما بعده شره. لا بمعنى أنه يؤدي إلى الموت ؛ فإن حصل هذا توقف اليأس (هذا علما بأن الموت ذاته هو انتقال إلى حياة أبدية)؛ إنما بمعنى عذاب لا ينتهي أي اليأس حتى من الموت . "مرض قاتل" بمعنى عذاب دائم، موت يومي دون موت. أو موت في الموت أو تكرار للموت أي حياة في الموت، لأن من ييأس لا يأتيه الموت.. فهو يَنْكَسِرُ دوما دون نهاية. من يريد أن يكون مثل القيصر ولا يصل ييأس مرتين، أولا لأنه لم **يصبح قيصرا**، وثانيا لأنه غير راض عن كونه ليس قيصرا أي ليس كونه هو نفسه.

لذا يكون اليأس كما قلنا من الذات التي لم تصل إلى ... مبتغاها ويراد الانفصال عنها، كما يراد الارتباط بذات أخرى هي الذات الحقيقية أو على الأقل المبتغاة. اليأس هو لحظة خلود بين ذاتين، واحدة لا تنتهي وأخرى نريد لها أن تنتهي، عذاب بين نفسين واحدة نريد أن نتخلى عنها وأخرى نريد بلوغها (ص 75).

اليأس لا يخلو ولا يخطئ أي إنسان؛ لأنه خوف وقلق واضطراب ومجهول يداهم أيا كان سواء كشبح خارجي أو كوهم داخلي. شر داخلي لا ينفك يولد ويكبر مع الإنسان. جائحة خارجية لا تني تُستتب وتنتشر.

يلجأ كيركجارد إلى القول أن العديد من الناس يعانون من اليأس دون وعيه، لأن تشخيص الإنسان العادي لا يرقى إلى مستوى وعي اليأس كمفارقة توجد طي نفسية الروح. اليأس ظاهرة كونية، إذا تجاوزنا انشغالات اليومي والانغماس فيها، أدركنا أن خارج ذلك مصيرنا مجهول وقدرتنا على إدراك مآلنا ملتبسة، وضعفنا ماثل.. (ص 85/84) اليأس هو السر الذي يجتهد كل واحد منا على إخفائه، وهو الشقاء الذي لا يبُوح به لأحد أو لا يستطيع التصريح به لأنه لا يدركه جيدا إلا كمرض أو إرهاق أو أزمة.

يمكن تشخيص اليأس انطلاقا من ثنائيات عدة : النهائي واللانهائي، الممكن والضروري، الخطيئة والصليحة، الرذيلة والفضيلة... ذلك لأن " الأنا " يتكون منها ويتركب فيها. وعلائق هذه الثنائيات هي ما يكوّن " حرية الأنا " (ص 87). محتوى هذه الحرية هو الوعي والإرادة، فكلما كانت الأنا واعية كلما كانت إرادتها قوية، ولكما كان يأسها أقوى.

الإنسان كائن نهائي خاضع للزمان، مشروط بظروفه، من هذه الزاوية يبقى يأس الإنسان واقعيا محدودا في الزمان والمكان، لكن قدرة **الخيال والتخييل** ترفعه فوق شرطيته الرفيعة وتمنحه قدرة الانفتاح على اللانهائي. ودينيا تسمو به إلى تخوم الميادين الإلهية وفلسفيا إلى حدود التبخر الذي يجعل منه حساسية لا شخصية إنسانية (ص 91) "أي فكرة الإنسانية".

بهذه القدرةْ تتحول المعرفة ويتحول الوعي وتتحول الإرادة إلى مُغامرة لا تنتهي، فتتحول حياة الإنسان إلى حياة خيالية، ينغمس في نشوة الخيال.. فلا يغدو مرتبطا بأناه الواقعية، إلى حد كونه يائسا من العودة أو الارتباط بها.

اليأس بين النهائي واللانهائي : هو تلك الجدلية التي أشرنا إليها في البداية، جدلية الأنا التي لا تريد أن تكون هي ذاتها والأنا التي تريد أن تكون أنا أخرى. حين لا نملك من الخيال ما يكفي نيأس وحين نغامر سعيا وراء فضاءات الخيال، نعيش يأس الحكمة، وحياة الأسئلة الصعبة ونفقد ذواتنا.. أمام اللانهائي **أي أمام الله**.

أما إذا نظرنا إلى اليأس من زاوية مقولتي الإمكان والضرورة؛ فسنجد أن "الأنا" يصاب باليأس بسبب افتقاده للإمكان (الممكن) و الضرورة. فهو لكي يصير يسقط صورته على شاشة الخيال وهذا ينبه إلى لانهائية الممكن . ثم إنه ضرورة لأنه موجود نهائي وإمكان لأنه موجود يأتي، فحين يرتمي الأنا في الإمكان دون ضمان الضرورة يعيش يأس الإمكان أي يتحول إلى مجرد ممكن مشدود إلى الضرورة. إذا انفلت سقط في الهاوية وتفتت الإمكان إلى أشباح لا متناهية. وحين يفتقد للواقع الضروري يلبسه يأس الضرورة. في الإمكان يكون الإنسان نصف ذاته وفي الضرورة النصف الآخر. والإمكان في الحقيقة إمكانات. الأول يكوّن **الرغبة** والثاني هو الميلونخوليا الخيالية (أمل، خوف، قلق)،

إمكانية الرغبة تهيم بالممكن دون الارتباط بالضرورة فتفقد الطريق أما في الميلونخوليا يتيه المحب في اتباع إمكانية قلقه فيبتعد عن نفسه ويضيع.

يُعد الذي يؤمن بالحتمية والقدري من اليائسين القانطين الذين افتقدوا أناهم، لأن لا شيء أمامهم إلا الضرورة، الشخصية هي تركيب للإمكان والضرورة، واستمرارها كالتنفس يتوقف على تناوب الاستنشاق **والاستنخار**. الحتمية والقدرية لا يعرفان رحابة الإمكانيات وشساعة صدرها، لذا تضيق روحهما في اليأس من الممكن كفضاء للحرية وسعة الخيال. بمفرده ينتصر الأبله لأنه لا يبالي بالضرورة ولا بالإمكانية.

في علاقة اليأس بالوعي، كلما اشتد الوعي تكثّف وتختر اليأس. هناك قمتان لليأس يأس شيطاني أعلى قمم اليأس ويأتي بعده البريء في أدنى مستويات الوعي، حتى أننا نربأ عن نعته باليأس.

اليأس الذي لا يعي ذاته هو أيضا جهل يائس، لا يُدرك ما يقوله سقراط بأن أقبح شيء هو أن يكون المرء في الخطأ والغلط. مستوى الجهل يُسطح كل عمق، مهما كانت هُنا شدة اليأس فالجهل يُحجمها ويجعلها شبيهة بالقلق كما هو لدى Vigilius Haufnieusis قلق من الفراغ الروحي الناتج عن الفراغ العقلي. إنه اليأس العام، العمومي، الذي لا صلة له بالجماليات.

هل يعرف اليأس الواعي بيأسه معنى اليأس ؟ قد يعرفه لكن معرفته لا ترتفع إلى المستوى الميؤوس منه. وفي هذا الصدد يُميز كيركجارد بين اليأس الضعيف واليأس القوي (أو التحدي). ويصفهما بصفات الأنوثة والذكورة، لا يأخذ كيركجارد هذه التصنيفات بحذافيرها إنما يحاول أن يرمز للضعف بحساسية المرأة دون أن ينفي عنها تحديها ويريد أن يلامس القوة في الرجل دون أن يغفل ضعفه.

يأس الضعف ألم للأنا الذي لا يريد أن يكون ما هو عليه، للأنا الذي لا يستطيع العودة إلى ذاته، أما يأس التحدي أو القوة فهو يأس ينهل قوته من الخلود (ص 146) لذا فهو قريب من الحقيقة. يملك قوة التحدي التي تجعله يضيع ليعثر على نفسه. يقبع في خياله كما يضيع في إمكاناته. وينعته تارة باليأس الرواقي، الذي يبني ذاته بذاته (ص 148) وتارة أخرى باليأس الشيطاني، أو اليأس الأكثر كثافة (ص 155). الضعيف يميل إلى التضرع والغفران أما القوي فيميل إلى التمرد والاحتجاج.

مثلما اعتبر اليأس مرضا اعتبره كذلك خطيئة (pêché). و"كل خطيئة في النار".

نخطئ دينيا أو فلسفيا حينما لا نريد أن نكون ما نحن عليه أو نُريد أن نكونه رغم ذلك. فالخطيئة هنا قد تكون ضعفا أو تحديا أمام العبثية أو المفارقة أو <u>إمكانية الارتعاب</u> (scandale). توجد هذه الإمكانية أولا في واقع الإنسان حين يلف نفسه موجودا معزولا أمام الله. كما توجد ثانية في واقع الخطيئة الذي به نلقى الله. هذا التواجه، هذا الارتعاب لا يدركه الفلاسفة ولا يلج أبدا أدمغتهم (ص 171). ولا نقصد بالارتعاب رهبة الظلمات فقط ولا شضف العيش المرتبطين بالمسيحية ؛ إنما نقصد به علو الدين وسموه وإن مقياسه ليس هو مقياس الإنسان. الارتعاب هو إعجاب شقي ؛ قريب من الإحساس بالحسد، لكنه إحساس نحو الذات. يغتاض منها ومن ضعفها أمام هول السماوات. لا يملك الإنسان قوة أمام هذا الإعجاب الخفي وغير المصرح به. أمام الإنسان الآخر يكون خسدا لكن أمام الله يكون إعجابا مرتعبا (ص 176). من حين لآخر يظهر الإنسان العبقري الذي يتجاوز رداءة الحكماء ويبدو كالأحمق الذي يقفز بقفزات العمالقة نحو العدم.. من هنا ينبثق الارتعاب (ص 176). (ص 240)

وفي اليأس درجات (ص 247) الأولى : الدرجة الضعيفة.. والأكثر براءة تبقى فيها مسألة المسيح غير محسومة في نوع من اللامبالاة وغياب الرأي. الثانية هي درجة الألم والعذاب. وهي درجة سلبية، يعبر فيها الإنسان عن حبه للمسيح بنوع من الشقاء. أما الدرجة الثالثة فهي إيجابية لأنها تعتبر المسيح دجالا والدين كذبا، إن الارتعاب هو الخطيئة ضد الروح القدس.

« هذا الارتعاب هو الخطيئة القصية، التي لم نألفها عادة، بسبب مقابلة الخطيئة بالإيمان. إن هذا الالتباس يشكل عمق هذا الكتاب (رسالة في اليأس) » (ص 251/250).

- ✓ بهذا التصريح كالنفس الأخير من الكتاب يمكننا أن نُطل على الإشكالات الفلسفية والوجودية لأطاريح كيركجارد.
- ✓ ترى مشكلة الخطيئة أو الرّذيلة كوجه آخر لليأس هل هي الجهل أم الإيمان ؟

يعتبر كيركجارد، أن نقيض الخطيئة هو الإيمان ؛ في حين يعتبر سقراط أن سبب الرذيلة هو الجهل (ص 178).

حسب جدال كيركجارد، فسقراط لم يوضح بما فيه الكفاية مفهوم الجهل، هل هو جهل أصلي؟ أم طرأ في لحظة ما حينما أسدل الظلام على معارف الإنسان؟ ومتى؟ وفي هذه الحالة ألا تعود الخطيئة إلى الإرادة وليس إلى المعرفة؟ (ص 180). ليست المعرفة هي التي تحدد الخطيئة. فالإنسان يعرفها ومع ذلك يرتكبها، ما افتقده سقراط هو الإرادة، التحدي.. اليأس.. القلق. ذلك أن الذهنية الإغريقية حسب كيركجارد كانت سعيدة، ساذجة، جمالية، تعتبر العقل هو الحاسم وتسخر من كل ما عدا إمكانيات اللوغوس.

لسنا في حاجة إلى هذه الأهداف وهذه السخرية. إنما نحن في حاجة إلى تدقيق الفهم والعلم، لا كتحصيل معرفي نهائي انبثق من بؤسنا، وإنما كقيمة أخلاقية تخترق حياتنا اليومية. « يمكن فهم تعريف سقراط (للرذيلة) كما يلي. إذا ابتعد الإنسان عن الحق فالسبب في ذلك هو أنه فهمه. إنه سيتصوره فقط، وإذا قام به، يخطئ فهو يبتعد عن الحق. بعبارة أخرى، الإنسان الذي يقوم بالحق لا يخطئ. وإذا لم يقم به فلأنه فهمه وعلمه، إذن الرذيلة هي الجهل » (ص 186). الخلل في تعريف سقراط يكمن في غياب العمل، كيف يمكن الانتقال من العلم إلى الممارسة ؟ ففي هذا الانتقال وطيلة مساره ومنعرجاته نلتقي باليأس في شكل الخطيئة، منزويا في أركان الإرادة. هذا ما لا تستطيع الفلسفة بلوغه لأنها منذ سقراط مرورا بهيجل وديكارت يتم الانتقال فكريا.. « أنا أفكر إذن أنا موجود (ص 187)، الفلسفة الحديثة ما هي إلا فلسفة وثنية » (ص 187) لا إيمان فيها لأن هذا الانتقال السهل من فكرة إلى أخرى ؛ لا يمنح للممارسة فرصة العمل فرصة اختبار الأفكار وتجليتها، كاختيار فكرة الخير وممارستها مباشرة وهذه هي دعوة الأحكام الإتيقية والدينية عكس المعرفة الميتافيزيقية الجمالية.

« عندما يقوم المرء بالشر ؛ معناه أنه لم يفهم الخير » لاشك في ذلك يؤكدُ كيركجارد لكن لا يمكن تجاوز الأمر بالمعرفة ذاتها. إنها تفتقد للإيمان بالوحي الذي يسمح بالانتقال أي يسمح بإرادة الخير. « الفهم هو علاقة إنسانية بين الإنسان وأخيه الإنسان. لكن الإيمان هو علاقة إلهية بين الإنسان وربه » (ص 190).

يبدو من هذا الحجاج مع الفلاسفة (سقراط – هيجل – ديكارت) أن كيركجارد يتحدث كتيولوجي، أو ينحاز إلى الأطاريح الدينية الدوغمائية (الأرثودوكسية).

لكن هذا الاستنتاج يتعارض والمعنيين الأولين اللذين انطلقنا منهما في بداية هذا البحث ؛ حيث يوّضح كيركجارد أن المعنى التيولوجي بسيط وبالتالي ليس هو اختياره.

إن اختياره في إشكالية "اليأس" هو الاختيار الصعب. اختيار العمق الفلسفي للخطيئة، ليس هو البعد الديني إنما هو البُعد الشعري : « لنقل هُنا بأن الأركان الأكثر جدلية لليأس والخطيئة هي ما يمكن أو ننعته بالوجود <u>الديني للشاعر</u> » (ص 159). ثم يضيف « وهذه هي الصورة العليا لحياة <u>شاعر</u> ما إذا ما سلمنا بما تؤكده مقولات الاستطيقا (160). هذه المقولات هي نفسها مقولات <u>الرومانسية</u> مجسدة في الحكايات والسرديات المعبّرة عن مُغامرات الحب وانقشاعات الروح والتماعات الإحساسات والمشاعر، كما يبرزها دون خوان ورغباته أو فاوست وشكه أو أشافيروس ويأسه (Ashavérus)* » (ص 23). اختيار كيركجارد هو اختيار الشاعر صاحب الميولات الدينية، الذي لا يملك من "الإيمان" سوى العنصر الأول ".ألا وهو اليأس. ومن "الدين" سوى "الحب" الذي يمارسه "كمحب شقي" يأكله الحنين الحارق (ص 161). الشاعر في كل هذا يكتفي بالحلم بدل الواقع، ويكتفي بالعلاقة الجمالية الممكنة بالخير والحق بدل العلاقة الإيمانية الفعلية، ويتحول العظيم لديه إلى فكرة يشعر بها ويتغنى بها.. اليأس في كل هذه الإحساسات هو فائض المعنى هو الخطيئة التي لم يرتكبها الشاعر لكن نسبت إليه. « نخطئ حين نقف يائسين أمام الله ولا نريد أن نكون نحن أو نريد أن نكون » (ص 167). التردد بين أن نكون أو لا نكون هو يأس الشاعر، هو تمرده وعدم خضوعه : « أن نكون أو لا نكون تلك هي المعضلة » (شكسبير).

الشاعر في الأخير يحتاج إلى الموهبة. أما القس فلا يتوقف عليها أو ربما يحتاج إلى الهبة. وما دامت اللغة الدانماركية تجمع بين الموهبة (Vocation) وهبة العلاج (cure)*. فالشاعر هو أفضل من يشخص الإنسان اليائس. أي الإنسان المحب أو العاشق (ص 205/204). للحياة أو الباحث عن الترياق المعالج للحياة.

نفس البُعد الفلسفي والشعري الذي حاولنا إبرازه في هذه الدراسة لدى كيركجارد سبق أن صاغه ودعمه

*- اليهودي التائه الذي "لا يمكنه أن يفقد حياته لأنه فقد موته.

الفيلسوف الروسي ليون تشيستوف (L. Chestov)*. (1866/ 1938). في المحاضرات الخمس التي ألقاها بإذاعة باريس سنة 1937. ومما يشير إليه في المحاضرة الأولى طريقته الخاصة وغير المألوفة في وضع إشكالاته الفلسفية : حيث يعمد كيركجارد إلى إخفاء أفكاره الحميمية أيما إخفاء مع تركها سافرة في أماكن بعينها. الشيء الذي يتطلب من القارئ توترا مستمرا إن هو أراد اكتشاف أفكار الفيلسوف، الملتبسة والمتناقضة عمدا في غالب الأحيان (ص 4). ويُسمي هذه الطريقة: "التعبير غير المباشر".

" رسالة في اليأس" كلها تعبير غير مباشر.

تُعرف فلسفة كير "بالفلسفة الوجودية" أي التفكيرمن أجل العيش في الوجود لا العيش للتفكير، عكس الاحترافيين من الفلاسفة الذين جعلوا من الفلسفة مهنة أو حرفة لا علاقة لها بحياتهم.

لقد عاش كيركجارد على هامش الأحداث التاريخية في عصره (لا أثر لثورة 1848 في كتاباته على سبيل المثال) أو الأصح عاش أحداثه الخاصة ومنها نهل مادة تأملاته (الخطيئة الأصلية، وسقوط الإنسان الأول والفراق..). يمكن تلخيص هذه الأحداث الذاتية في عبارته : " الباطوس المظلم والمنهك".

للتخفيف من هذا الإنهاك وإلقاء قبس من نور على هذه العتمة كان لا بد لكيركجارد أن يصارع على واجهتين: الأولى ضد الفلسفة التأملية كما مثلها العظيم هيجل والثانية ضد الكنيسة وسدنَتها "الذين قتلوا المسيح وشربوا من دمه ". (القس مونستر/ رأس الكنسية الدانماركية في حينه).

كان كيركجارد قرّيئا نهما ؛ وكان يملك مكتبة ثرية غنية تتجاوز الألفي كتاب من الفلسفة الإغريقية وفي أصلها اللغوي وفي التصوف الوسيطي والتيولوجيا. كان يملك المؤلفات الكاملة لهيجل.. وكان على بيّنة من آراء فلاسفة الدين كجاكوب بوهيم (Jacob Boeheme) وسفيندينبورغ (Svendenboorg) وبادر (Baader)... كما كان محبا لشعر شكسبيرو غوته والرومانسية الألمانية.. (ص 12).

ورغم كل هذا أو ربما بسبب من هذه المعرفة العارمة اختار طريقا خاصا، عجيبا وغريبا. مدخله هو: « إن الشقاء الأكبر الذي يمكن أن يلحق بالإنسان هو منحه الثقة للعقل وللفكر العقلاني »، أولا. والاعتقاد بأن منشأ الفلسفة كان هو الدهشة كما كان يعتقد أفلاطون وأرسطواعتقاد خاطئ ثانيا.

إن منشأ الفلسفة حسب كيركجارد هو "اليأس"* (ص 13)، هو بمفرده القادر على منح الإنسان الجرأة على خوض غمار الحقيقة في عالم مليء بالعبث وبالمفارقات.

تبدأ الفلسفة لديه هنا حيث يشهد العقل بأن كل الإمكانيات قد نَفذت، هنا حيث نصطدم بحائط المستحيلات، وحيث لا مخرج ولا منفذ ؛ حيث انتهى كل شيء، ولم يعد الإنسان قادرا على التفكير ولا على التأمل.. هُنا فقط يبدأ الصراع الحقيقي أي تبدأ الفلسفة.

أمام المستحيل يُعلن العقل عن عجزه، لذا كان باسكال في نظر تشيستوف يدعو إلى البلادة! (التبلُّد / s'abêtir) ويُقَدِّر أحسن تقدير أولئك "الذين يُفكرون وهم يئنُّون".

هذا النوع من التفكير نعثر عليه في تلك المتاحف والأديرة ودور العبادة التي تحتفظ بأشياء نادرة تبدو أنها لا تثير اهتمام الناس الآن.

يقول كير. في كُتيبه "العودة" ، مُشيرا إلى واحد من هذا العتاد النادر في أماكن العبادة ألا وهو كتاب أيوب في الإنجيل : « بدل الاستعانة (في الحالات العصيبة) بالفيلسوف المشهور عالميا : بالأستاذ (publicus ordinarius) (يعني هيجل) يلجأ صديقي (يقصد نفسه) إلى المفكر الخصوصي الذي جرّب ما هو أفضل في الحياة ثم انصرف منها بعد ذلك، إنه صديقي أيوب، القاعد على الجمر رغم جراحه، والمتلعثم في ملاحظاته وتلميحاته. من هنا يأمل صديقي العثور على مبتغاه » هنا حيث الحقيقة أكثر إقناعا منها في المعبد الإغريقي.

الفلاسفة قد اقتلعوا بمقولاتهم وتأملاتهم (مضارباتهم) الفكر الإنساني من جذور وجوده. هذه الجذور هي كل ما هو "رهيب". الناس والفلاسفة معهم

*- Léon Chestov. Kierkegaard, Philosophe religieux. Cahiers de Radio – Paris, n° 12. 1937, in la bibliothèque Russe et Slave, (numerique).

*- إن بداية الفلسفة كانت هي الوعي بعجزنا أمام الضرورة (ص 37).

يغمضون عيونهم ويولون وجوههم عن هذه القبلة. هل هذه هي الفلسفة ؟ إن الإنسان الذي يولي بوجهه عن **البشاعة** وعن القتامة إنسان قد تخلى عن الفلسفة «فالجُبن الإنساني لا يمكنه أن يتحمل ما تعلمنا أياه تجربة الجنون والموت » (ص 18).

يبدو أن كيركجارد قد عثر في ذاته على ما يدفعه إلى الموت والجنون، والإنصات إليهما. بهذه القوة « البشاعة بمفردها حين تصل إلى اليأس هي التي توقظ في الإنسان الإحساس بوجوده الأسمى ». هذه القوة يسميها كير. العودة أو التكرار، إنها موجودة «حين تؤكد أن كل اليقينيات والاحتمالات مستحيلة» (ص 21)، الحياة تكرار إلى حد المستحيل.

لا ينكر كير. العقل ولا الأسئلة، إنما يرسم حدودهما، تلك الحدود نفسها التي اعترف بها الفلاسفة (أرسطو – كانط...). فما بعد العقل اليأس، وما بعد الأسئلة، الأنين، والصراخ والبكاء واللعنة... (باسكال) بهذه القوة تظهر أبعاد أخرى جديدة للفكر الفلسفي. إنها الفلسفة الوجودية التي لا تبحث عن الحقيقة بواسطة العقل وإمكانياته المحدودة، وإنما بواسطة العبث الذي لا يعرف حدودا.

لا يكتفي كير بشخصية سيدنا أيوب وتجربته الأليمة التي ألمت به، بل يعود أيضا إلى تجربة سيدنا إبراهيم وإشكالية "التضحية". «حينما أفكر في سيدنا إبراهيم أشعر بانطفائي » ويستنتج من التجربة أخلاقا أخرى لا علاقة لها بالموضوعية ولا بالعقل ولا بالضرورة.

صفوة القول، لكي ندرك البعد الفلسفي لليأس لا يكفي اعتباره سببا رئيسا في نشأة الفلسفة بل لابد من تأمله كسبب وجيه في اعترافنا بعجزنا على فهم الوجود وبالتالي التركيز على أن كل اليقينيات والاحتمالات مستحيلة وأن التكرار أو العود المتكرر هو شاعرية هذه الاستحالة وذلك العجز.

خطاب الانتماء:

«ما معنى أن يكون المرءُ عالم اجتماع في أيامنا ؟»(*)

د. مصطفى محسن

عالم اجتماع – الرباط – المغرب

«ما معنى أن يكون المرء عالم اجتماع في أيامنا؟». والمقصود بكلمة «أيامنا» هو هذا الزمن العربي الهادر، الحابل بشتى صنوف التحول، وانهيار الكثير من القيم المادية والرمزية، ومن الآمال والتطلعات المصادرة، التي أنعش بعضها هذا الحراك الثوري الراهن الذي ندعوه: **«ربيعا عربيا»** أملا في أن يُحيي **«أرضنا اليباب»**، وأن يمحق ذلك الجدب المميت الذي تجذر في مجتمعاتنا في النفوس والعقول والممارسات والعلاقات... فلعل ذلك يُزهر في ربوعنا المقفرة خيرا عميما قابلا واعدا بالخير وبالمستقبل المشرق الجميل!

ولعل مما عمق انهمامي بأبعاد ومدلولات السؤال الإشكالي الآنف هو أني – وأنا أدون، قبل بضعة شهور، **«بعض الهوامش والأسئلة السوسيولوجية على متن الربيع العربي»** المتفجر الآن – قد صُدمت بما يشبه غياب الفكر السوسيولوجي، أو على الأقل بحضوره الباهت، في معترك مواكبة بحثية فاعلة مُسائلة لما يجري من ضروب الاحتجاج أو الثورة أو التحول في بلداننا العربية بالذات وهي تسعى إلى أن تنضو عنها أردية فوات حضاري مريع، لتخلق مجتمعا جديدا، ولتكتب بإرادتها تاريخا جديدا ممهورا بالقيم الأصيلة للحرية والعدالة والديمقراطية والحداثة والكرامة الإنسانية... لذا فقد بادرتُ وقتها إلى كتابة **«بيان أو نداء»**، أو ما في حكم ذلك، وجّهتهُ إلى علماء الاجتماع العرب داعيا إياهم إلى ضرورة تحمل مسؤولياتهم العلمية والتاريخية، والالتزام بما ينتظر منهم من أدوار ومهام، ولاسيما فيما يتعلق بالتفكير في تفاعلات الشرط العربي الثوري المحتدم الآن، ومحاولة الفهم العميق لبواعثه وجذوره، وللقوى الفاعلة فيه، ولدروسه ونتائجه وتداعياته... وكذلك استشراف ما يُتوقع أن يكون له من آثار على مسارات التنمية والتحديث والبناء الديمقراطي في مجتمعاتنا، بل وأيضا على **«مشروع النهوض القومي والتجدد الحضاري»** للأمة بشكل أعمّ وأشمل. وما يعترض بناءه من مصاعب فكرية وسياسية، ومن عوائق ذاتية وموضوعية متعددة...

* * * * * * *

وهكذا، فأن يكون المرء عالمَ اجتماع في ظل أوضاعنا الفكرية والتربوية والسوسيوحضارية الراهنة، فإن عليه أن ينتهج نقدا إبستمولوجيا واجتماعيا عقلانيا وهادفا إلى مقاومة مجموعة لا يستهان بها من القيم والرؤى والمواقف وأساليب البحث والتكوين والتدريس والممارسات المختلة التي قد تنزاح بالعمل العلمي الجاد عن الأصيل من قواعده وأعرافه وأخلاقياته وأغراضه المنشودة... لذا يغدو مطلوبا من عالم الاجتماع، في بعض شروط سياقاتنا هذه، أن يتخذ، كما سلف الذكر، موقفا نقديا صارما، ومنفتحا وحواريا في الآن ذاته، من الإشكالات النظرية والمنهجية والمعرفية والاجتماعية المعقدة الآتية، وذلك حتى نمتلك بالفعل جدارة الانتساب إلى علم الاجتماع: فكرا وممارسة اجتماعية فاعلة مُنتجة:

1- مقاومة بعض أشكال **«التمهينية»** الضيقة، التي غالبا ما تحنّط ممارسات عالم الاجتماع في أدوار تعليمية أو تكوينية أو بحثية، تظل، رغم أهميتها المعرفية والتربوية، محدودة الآفاق، ودون الانفتاح المطلوب على محيطها العلمي والاجتماعي في ترابطاته المحلية والكونية إلا بالقدر الذي تسمح به بعض الملابسات والإمكانات والظروف وتحولات الواقع المعني... وهكذا تظل هذه **«الحرفية»** المحدودة أحد أهم أعطاب النظرية والمنهج والتطبيق....

2- التفكيك النقدي لما قد يُفضي إليه ذلك من **«اختبارية»** فجّة وساذجة، مبخّسة للعديد من أنماط ومستويات الإبداع النظري والمنهجي، في مقابل **«امتداحية»** مغالية للعمل التطبيقي ولبعض عُدده

(*) نص الكلمة التي ألقاها السوسيولوجي ذ. مصطفى محسن في افتتاح التظاهرة الفكرية التكريمية، التي أقامتها احتفاء بفكره «جمعية أصدقاء السوسيولوجيا». وذلك في إطار (الدورة الثالثة للمنتدى الوطني للفكر السوسيولوجي بالمغرب) المنظم من طرف الجمعية بتاريخ: (6-7-8 / أبريل 2012)، في رحاب (دار الثقافة / تطوان). لذا وجب التنويه والتذكير.

وأدواته وتقنياته المنهجية...، مما قد لا تكون له فوائد معرفية كبرى إلى بالقدر الذي تكون فيه هذه «**المنظومة الوسائلية**» منضوية ضمن شروط **إطار** نظري. وذلك على اعتبار «**النظرية**»، في كافة مسارات ومجالات العلوم الاجتماعية والإنسانية، بمثابة «**مرشد عمل ودليل توجيه**» للتفكير والممارسة العلمية في آن. ولذا فإن المبالغة في تمجيد التحصّن بهذه الاختبارية في مواجهة الانزياحات النظرية للإيديولوجيا قد تمسي هي ذاتها منزلقا نحو السقوط في مفاعيل الإيديولوجيا، التي من الممكن أن تتجلى في «**جبرية سوسيولوجية**» متطرفة، مكرسة بدورها لـ «**دوغمائية**» منغلقة لا تنظر إلى الواقع موضوع التفكير والمقاربة إلا من زوايا اهتمامها أو مصالحها الذاتية، أو توجهاتها النظرية والمنهجية...، والتي تظل - مهما تمسكت بموضوعية مثالية أو موهومة- موسومة / موصومة **بالإيديولوجيا**، بقدر ما وبشكل معين، كما هي حال المعرفة في حقول العلوم الاجتماعية والإنسانية بشكل عام.

3- المجابهة النقدية أيضا لما ينجم عما سبق أحيانا من بعض التوجهات ونماذج الفعل التي تنحو نحو «**تسليع المعرفة وتبضيع العلم**». وخاصة في إطار توسع بعض أنماط «**الطلب الاستهلاكي**» لما توفره بعض «**البحوث التطبيقية**» من بيانات ومعطيات اجتماعية متنوعة لبعض مكاتب الدراسات ومراكز البحوث ومؤسسات المجتمع المدني... وذلك بغرض توظيفها في بعض مشاريع التنمية والتحديث والإصلاح... غير أنه إذا كان من المفترض اعتبار هذه البحوث فُرصا للتكوين وتدريب الكفاءات وتطوير الممارسة العلمية والإفادة العملية منها، فإن ذلك لا يمكن، في تقديرنا، أن يتحقق بشكل إيجابي ناجع إلا إذا انتظم في مكونات **مشروع مجتمعي متكامل، متضمن لسياسات تربوية وعلمية وسوسيواقتصادية واضحة المعالم، متناغمة المقومات والأسس النظرية والمنهجية والمقاصد والرؤى الفكرية والاجتماعية والحضارية... الموجهة لما أصبح مطلوبا في راهننا المعولم من «حكامة معرفية واجتماعية» عقلانية متكاملة.**

4- ملحاحية إعادة النظر في مجمل آليات اشتغال **المؤسسة الجامعية**، والعمل على إعادة اكتشاف أدوارها العلمية والتربوية والثقافية والاجتماعية الخطيرة، ولاسيما على ضوء تحولات اللحظة الحضارية الراهنة المعولمة، وما أصبح يتسم به «**النظام العالمي الجديد**» من بروز دال ومؤثر لـ «**مجتمع المعرفة الجديد**» بكل متغيراته ومقوماته المعرفية والقيمة والتقنية، وما يتواشج معها من مستجدات في مجالات التعليم والتكوين والتشغيل والمعلوميات والإعلام والتواصل الاجتماعي...، وفي العديد من العلاقات والتبادلات المادية والرمزية...، والموضات والسلوكات وأنماط العيش والتعايش والاستهلاك...إلخ. مما أخذ يتجه نحو «**ثقافة كونية جديدة**» معبّرة، ضمن حدود ومواضعات سوسيوحضارية معينة، عن «**مواطنة عالمية**» تصبو إلى أن تكون عابرة للقوميات والحدود والسياقات الثقافية والسياسية المختلفة، ناظمة للكل الكوني العام.

لذا، وحتى تكُفّ المؤسسة الجامعية عن أن تظل مرتهنة لأدوار ووظائف وقيم تربوية وثقافية وعقليات وممارسات تعليمية تقليدية متهالكة، رغم فائدة بعضها - ولاسيما فيما يتعلق بمحتديات ومناهج تدريس علم الاجتماع والعلوم الاجتماعية عامة - فإن عليها، بالموازاة مع أهمية الحفاظ على بعض مهامها المعرفية والثقافية والاجتماعية المؤسسة لجذور وغايات «**فكرة الجامعة**» في بدايات تبلورها التاريخي، أن تنفتح أيضا على مكونات محيطها العام والتبادل معه، مجددة ومطورة لبعض شعبها وتخصصاتها وبرامجها ومناهجها الدراسية النظرية والتطبيقية. وذلك وفق ما أصبحت تمليه تحولات ومتطلبات أسواق الشغل ودورات الاقتصاد وآفاق الاندماج المهني والثقافي والسياسي والاجتماعي للطاقات الشبابية المؤهلة، بما هي «**رأسمال بشري**» يفترض في المؤسسة الجامعية وغيرها من مؤسسات التربية والتكوين والتدريب أن تستثمر فيه بشكل عقلاني رشيد، وضمن سياسات تربوية واجتماعية متكاملة وهادفة، لتجعل منه «**مخرجات إنسانية مواطنة**»، ممتلكة لقدرات وكفايات الإبداع وجانبيات «**التوجيه المطابق السليم**»، والتأهيل المناسب... مما يجعل منها دعامة مفصلية لمشاريع التنمية والتحديث والتحول الديمقراطي في مجتمعاتنا الناشئة، التي ما يزال جلها أسير أوضاع الاستبداد والفساد والتبعية والتخلف... مما كان من بين أهم عوامل الانتفاضات الثورية العربية الراهنة.

5- وتأسيسا على كل ما سبق، فأن يكون المرء عالم اجتماع في زمننا المغربي والعربي هذا، معناه أنه مطلوب منا جميعا، نحن المشتغلين بهذا العلم والمهتمين

به، تكثيف وسائل التصدي لما يعيشه من **غياب عفوي أو مغرض أو تغييب أو إقالة قسرية** في ظرفيتنا الحالية هذه. وهي وضعية لا تخص فقط ميادين البحث والإنتاج وتحقيق التراكم المفيد والمساهمة في جهود إنتاج المعرفة المراد تكوينها حول المجتمع المعني، الأمر الذي تكفلت به أحيانا علوم اجتماعية وإنسانية أخرى، حتى ولو لم تكن مؤهلة لذلك نظريا ومنهجيا كما يجب، وإنما تمتد وضعية هذا الغياب لتشمل مجالات الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية والثقافية وقضايا الهامش، وأساليب وخطط وضع السياسات العمومية ونظم الحكامة وبرامج وخطط التنمية، ومجمل مسارات التغيير والتحديث، ومستويات ومراحل وقوى ومراكز استصدار وصناعة وتصريف وتقييم وتقويم الكثير من القرارات التي ترتبط بتدبير مختلف دواليب ومؤسسات ومرافق الشأن المجتمعي العام. إنها عُزلة لا تعود عواملها وتداعياتها السلبية إلى عالم الاجتماع وحده، وإنما هي منتوج لتداخل الذاتي والموضوعي، وبالتالي فهي تشكل **«وضعية سوسيومعرفية»** تنتظمها عملية تشابك علائقي بين جملة من المقومات والخصوصيات التربوية والثقافية والسياسية والاجتماعية المُحيلة إلى سياق سوسيوحضاري محدد في الزمان والفضاء... وهي كلها شروط لم توفر للمعرفة العلمية عامة والسوسيولوجية خاصة ممكنات التجذر العميق في مكونات البنية الاجتماعية، ولم تتح للاهتمام النظري والعملي بها، بالتالي، فُرص الارتقاء إلى مستوى **«ثقافة مجتمعية»** شمولية ناظمة وموجهة للتفكير والممارسة، ومكرسة لقيمة ومكانة العلم ولنجاعته المعرفية والتاريخية، كما يستفاد من دروس وتجارب غربية متقدمة أمست الآن نماذج اقتدائية بامتياز!

6- إنها، بالفعل، أيها الأجيال الشابة والمخضرمة من علماء الاجتماع، ومن مختلف الباحثين والمهتمين....، ملامح **«أزمة»** خانقة، هذه التي تعيشها السوسيولوجيا في مجتمعنا حاليا، وهي، كما ينبغي الفهم الموضوعي السليم، ليست مجرد أزمة **«قطاع علمي أو معرفي»** كما قد يختزلها البعض، وإنما هي، في أبعادها ومدلولاتها الاجتماعية العامة **«أزمة بنيوية مركبة»**، أزمة قيم وهياكل وبُنى وسياسات واختيارات ورُؤى... أي **«أزمة مجتمع»** ما يزال في أوضاعنا مُستغرقا في متاهات البحث عن مسار تطور وتحول ونماء، وعن بعض معالم **هُوية «مشروع مجتمعي وحضاري»** واضح المكونات والأهداف والقيم والرهانات وآليات الاشتغال والتبادل مع مُعطيات المرحلة وتحدياتها الجسام... وذلك بالمدلول الدينامي الجدلي لمفهوم **«المشروع»** وليس بالمعنى المثالي أو السكوني الجامد.

وإذا كانت هذه الأزمة لا تقتصر فقط على وضعية السوسيولوجيا في مجتمعاتنا **«النامية»** وإنما تتعداها لتمتد إلى المجتمعات الغربية، التي شكلت المهاد السوسيوثقافي والتاريخي لنشأة وتطور هذا العلم، فإن من أهم ما يميز هذه المجتمعات عن بلداننا هو توفرها على جملة وازنة من الشروط ومقومات التنظيم والعقلنة والمأسَسَة والحكامة والتخطيط والتدبير وإدارة الجودة وتقييم الأداء والمنتوج. وذلك ضمن رؤى ومشاريع وسياسات ثقافية وعلمية واجتماعية واقتصادية منسجمة، بقدر ما، في أسسها ومضامينها ومرجعياتها الموجهة. الأمر الذي يمنحها قدرًا لا يستهان به من الجدارة أو الاقتدار، ممّا يمكنها من تطويق معين لهذه الأزمة المعنية هنا، بل ومن تحويلها، ضمن حدود ومواضعات معينة، إلى أفق للتطوير والتجديد والنقد والنقض والاستيعاب والإبداع والتجاوز... وذلك على شاكلة ما عرفته تواريخ العلوم الحديثة المختلفة من **«أزمات في الأُسس»** كانت فاعلة وحاسمة التأثير في تطور وتقدم وتجدد أنساقها وبراديغماتها ومعارفها وأطرها النظرية والمنهجية والسوسيوحضارية المتعددة...

ولعل في العودة إلى قراءة متأنية للكثير من طروحات **ماركس، وفيبر، ودوركايم، وهابرماس، وبورديو، وآرون، وتورين، وبودون، وجيدنز**... وغيرهم، ما يفيد في التعرف على بعض خلفيات وعوامل وأبعاد وتداعيات أزمة السوسيولوجيا في المجتمعات الغربية بالذات، وعلى بعض أشكال وآليات مجابهتها وتخطيها واستثمارها معرفيا واجتماعيا... والمقارنة النقدية في ذلك بين الـ (هنا) والـ (هناك).

غير أن تفاعلات هذه الأزمة في مجتمعنا لم تعد تقتضي فقط مجرد الوعي الإبستمولوجي والاجتماعي بها، وإن كان ذلك شرطا لازما لأي فهم معمق لها ولأي تعامل مطلوب معها. وإنما أصبح الوضع يستلزم، من عالم الاجتماع، تحديدا ضرورة الاجتهاد في اجتراح الآفاق الممكنة لاحتواء هذه الأزمة وتجاوزها: بواعث وجوانب وأبعادا ومستتبعات متباينة... وذلك في إطار مساع وجهود ومبادرات فردية وجماعية ومؤسسية... تستهدف تحقيق **«نهوض علمي وحضاري»** وطني وقومي

متكامل المسارات وأنماط ومستويات التشارك والاعتماد المتبادل، متناغم المرجعيات والبراديغمات والأطر المعرفية والاجتماعية الموجهة...

* * * * * * *

ولذا، فإنه يبدو لي أن من مسؤوليات «**كون المرء عالم اجتماع في أيامنا**» أن يبادر إلى التفكير الجاد في القضايا والأوضاع الإشكالية الآتية، والتي لا تسمح المناسبة هنا سوى بالإشارة إلى بعض أهمها وأبرزها، وبتركيز شديد لا يتغيّى بالضرورة أي تحليل مفصّل أو توسّع أو إلمام شمولي بها. ونوجز ذلك فيما يلي:

أ- الاجتهاد في إعادة الروح والاعتبار والمعنى لـ «**القيمة النقدية لعلم الاجتماع**»، المتمثلة في أدواره في تحليل وتفكيك ونقد ونقض وإعادة تركيب أو تشييد للبنى الفكرية والاجتماعية من رؤى ومواقف وتصورات وفهوم وعلاقات ومؤسسات وأشكال تفاعل وتبادل... والكشف عن الإواليات الإبستمولوجية والسوسيوثقافية والتاريخية الظاهرة والمضمرة، والتي تتحكم في سيرورات اشتغالها وإنتاجها وإعادة إنتاجها: آليات ومضامين وإدراكا لمحددات ومكونات وظواهر الواقع الاجتماعي المبحوث المتطور والمتحول على الدوام.

وهكذا، فإن علم الاجتماع، حسب **آلان تورين** وغيره من الرموز التي سبقت الإشارة إليها قبلا، لا يمكن حصر مجال اشتغاله بموضوع محدد فقط، وإنما بالعمل النقدي الذي يوجه ويُميز طبيعة تدخله واشتغاله، مستندا في ذلك على موجهات وقواعد وقيم ومعايير وأعراف وتقاليد وأخلاقيات ومناهج البحث العلمي المنظم التي تتواضع عليها أطر وأطياف «**المجتمع العلمي**» في سياق معرفي واجتماعي محدد في الزمان والمكان. إنها الأُسس والآليات التي تجعل من «**المعرفة السوسيولوجية**» المتولدة عن جهود عالم الاجتماع، لملاحقة ظواهر واقع اجتماعي هو بطبيعته دينامي متغير، ممتلكة لبعض القدرة على إقامة «**تباعد نسبي**» بينها وبين **الإيديولوجيا** – ولاسيما في بُعدها الانتقاصي بما هي في بعض جوانبها وعي زائف بالواقع أو تحريف له، وفق مصالح ومعتقدات ورؤى معينة للعالم...- وبينها أيضا وبين شتى أشكال «**المعارف الاجتماعية**» العامة، التي تقوم في أُسس انبنائها وآليات إنتاجها وترويجها وإعادة إنتاجها على التجربة العينية والمعيش اليومي، وعلى قيم ومقومات «**الحس المشترك**» وما يعتمده من منطق خاص، أو طرائق عفوية أو موروثة أو شائعة ومتداولة...، في سيرورات الافتراض والتنظيم والبرهنة والاستدلال والحجاج والإقناع والتأثير وربط المقدمات بالنتائج... مما يُفترض أن يختلف – جزئيا أو كليا- عن المعرفة السوسيولوجية السالفة الذكر، والتي تظل، رغم تحصنها بالأُسس والقواعد العلمية المنوه بها، مخترقة بالعديد من عناصر وتأثيرات الإيديولوجيا والحس المشترك، ومن جوانب النسبية والقصور، كما تعلمنا ذلك «**سوسيولوجيا المعرفة**»، وخاصة في مجال العلوم الاجتماعية والإنسانية، فضلا عن العلوم الدقيقة ذاتها، ولعوامل واعتبارات معرفية إبستمولوجية واجتماعية مُتَشعّبَة ليس من أهداف هذه الكلمة تفصيل الحديث عنها والبحث فيما لها من أبعاد ودلالات وآثار...

ب- ولهذه الاعتبارات المسوقة أعلاه، فأن يكون المرء عالم اجتماع عليه أن يجتهد أيضا في إعمال «**عدته النقدية**» في تحطيم الكثير من «**الأوثان أو الأوهام أو الأضاليل المعرفية**» التي أضحت تتداولها في مجالات المشهد الفكري والإعلامي والثقافي والسوسيوتربوي العام مجموعة من الطروحات المتنامية الشائعة في مجتمعنا، والمعبّرة، في خلفياتها الرؤيوية وبراديغماتها، عن نزعات إطلاقية أو اختزالية أو دوغمائية أو ذاتوية أو أحادية المنظور أو إسقاطية فجّة وساذجة للعديد من المفاهيم والنظريات والمناهج ونماذج التحليل والتفسير والتأويل والفهم والتنبُّؤ... مما لا يُنتظر منه سوى تنميط تجميدي للتفكير وتحنيط مفقر للممارسة... ومما لا يمكن تجاوزه إلا عبر التسلح بمنظور نقدي جدلي حواري وتبادلي منفتح...، يؤكد، في خصائص ومقومات وحدود «**المعرفة السوسيولوجية**»، على مواصفات وقيم النسبية والمرونة والدينامية وتعددية الأبعاد وتكامل أصناف المعارف والنظريات والمناهج ونماذج التحليل والتطبيق والتخصصات والاهتمامات والأطر الإرشادية والمرجعية الموجّهة، وبالتالي على قابلية هذه المعرفة لـ «**التفنيد والدحض والتجاوز**»، كما تؤكد ذلك «**إبستمولوجيا العلوم الإنسانية والاجتماعية**»، بل وكذلك تواريخ العلوم بشكل أعم وأشمل.

جـ- ولعل من أهم وأنبل ما نتوخاه من هذه الدعوة إلى إعادة الاعتبار للوظائف النقدية للسوسيولوجيا – ونحن في هذا الملتقى العلمي المقام لتكريم الانتماء إليها- هو البحث عن الشروط الممكنة

لتجاوز ما أصبح يعتور أوضاع العلوم الاجتماعية كافة في مجتمعنا المغربي والعربي على السواء من استقالة شبه تامة للعالم أو المثقف من النقاش العمومي، ومن أي انخراط ملتزم بالشأن السياسي والاجتماعي والإنساني العام. وذلك في مقابل هيمنة تهامت توجهات وممارسات تعمل، باستمرار، على ترسيخ ما وسمناه آنفا بأنه تصورات أو أنماط تعاملات مكرسة لوعي **«مقاولاتي»** انتفاعي بالمعرفة والبحث العلمي كما لو كانا مجرد أشكال من البضائع أو السلع أو الخدمات... التي يتم إنتاجها وإعدادها وفق مقتضيات سوق خاصة، خاضعة لأساليب معينة من **الماركيتينغ** وتجاذبات وعلاقات العرض والطلب والوفرة والندرة والمنافسة... إلخ. إنها أوضاع مهترئة في مجملها، أو بعضها على الأقل، تتدنّى بقيمة ومكانة عالم الاجتماع بالخصوص والمثقف بشكل عام، من مستوى **«منتج للمعرفة»** ومساهم في تطوير العلم بالأساس، إلى مستوى وضعية **«وكيل تجارة أو وسيط تسويق»** لا تتعدى مهامه حدود بائع معلومات أو معطيات أو مقدّم استشارة أو خبرة... قد لا تستجيب، بالضرورة، للأهداف التربوية والعلمية والاجتماعية لعالم الاجتماع أو المفكر الملتزم عامة، بل قد تتناقض معها أحيانا تمام التناقض. هذا مع التذكير، من جديد، بأن نقدنا لهذه الأوضاع المأزومة لعلم الاجتماع ولغيره من علوم الإنسان والمجتمع في راهننا الوطني والقومي بالذات لا يعني تبنينا لأي موقف عدمي تعميمي من أي **منظور اقتصادي لـ «المعرفة العلمية»** ولوظائفها العملية/ الاستعمالية. وذلك شريطة اندراجها في إطار **«سياسات علمية وسوسيواقتصادية وإدارية وتربوية وثقافية...»** واضحة المعالم، رافدة لـ **«تخطيط استراتيجي»** لتدبير مستجدات التغير ولإدارة برامج ومشاريع التنمية الإنسانية والاقتصادية والاجتماعية الشاملة المتكاملة. ولاسيما في سياق تحولات نوعية لزمن جديد معولم، أمست فيه الهيمنة المتصاعدة لمفاهيم وقيم وسياسات وأساليب الحكامة والجودة والتنافسية وتحرير الأسواق وتثمين **بحوث التنمية ودراسات «الخبرة والجدوى والتشخيص والتدخل والتقييم...»** ترشيدا للقرار وتدعيما وإغناء وعقلنة للممارسات الاجتماعية والحضارية... وذلك على الرغم مما يمكن توجيهه لهذه العُدة المفاهيمية والأداواتية من نقد قيمي ومنهجي صارم متعدد المرجعيات والمواقف الفكرية والإنسانية...

د- إن من أهم ما نصبو إلى أن نخلص إليه من كل ما سبق هو تأكيدنا على أهمية النظر إلى عالم الاجتماع لا كمجرد صاحب مهنة أو حرفة أو اختصاص، وإنما، بالإضافة إلى كل هذه المقومات الوازنة، على اعتبار أنه **«مثقف»، بالمعنى العضوي** للكلمة، أي بما هو صاحب مبادئ أو حامل لرسالة أو قضية، يُؤمن بها، يدافع عنها، ويلتزم بها: وعيا نظريا وسلوكا عمليا في الواقع الملموس، وإن بدا ذلك **«مُزعجا»** لبعض القيم والسلط والنظم السائدة، المتحفّظة على الوظائف النقدية للسوسيولوجيا.

وبهذا المعنى، فلكي يكون المرء عالم اجتماع **«حقيقيا وأصيلا»** فإنه يفترض فيه امتلاك ذكاء نظري وعملي نفاذ، وفطنة معرفية وسياسية، واقتدار نقدي كاف... أي كل ما يمنحه مؤهلات التحليل والتركيب وإعادة البناء... أي ذلك البعد الفكري الخلاق الذي يسميه **رايت ميلز بـ «الخيال السوسيولوجي»** والذي يشكل، بالنسبة للباحث، تلك الحصانة النظرية والمنهجية التي تمكنه من شحذ الوعي وتطوير الإبداع، ومن الحذر أو التحوط من السقوط المجاني في غمار **«رداءة فكرية واجتماعية»**، أو في متاهات حرفية قاصرة أو تجريبية فجة أو اختزالية مبتذلة... مما من شأنه، كما أسلفنا، أن يشكل، أمام سيرورات وجهود إنتاج وتطوير وتجديد المعرفة العلمية، ما يدعوه **غاستون باشلار «عوائق إبستمولوجية»** منتجة للعديد من **«الكوابح»** النظرية والمنهجية الذاتية منها والموضوعية، والتي لا يتحرر الباحث من آثارها وتبعاتها على مضمون وعلمية ونجاعة المعرفة المعنية هنا إلا عبر تملكه لذلك **«الخيال السوسيولوجي»** النقدي الآنف الذكر.

هـ- إن تخليص السوسيولوجيا في مجتمعنا مما غدا يتهددها من منزلقات ومخاطر الانحدار إلى مهاوي النزعات والتصورات والمواقف الابتذالية المتحفظ عليها فيما سبق، والرهان على أن يجمع عالم الاجتماع في أدواره ووسائل عمله بين **«مواصفات العالم وخصائص المثقف»**، مع الوعي العميق بما بين العلم والثقافة من صلات وتداخلات وكذلك من مسافات وحدود وتمايزات...، إن ذلك هو ما يمكن أن يمنح فعل الممارسة السوسيولوجية بعض شروط وممكنات وخاصيات **«العمل النضالي»** المسؤول، المتفاعل مع متطلبات ومتغيرات وقضايا اللحظة السوسيوتاريخية

والحضارية المتعينّة في الزمان والمكان، محققا بذلك فرص تطوير العلم وتجديد المعارف والقيم الثقافية والممارسية في آن... ولعل في تاريخ السوسيولوجيا ومجمل العلوم الاجتماعية والإنسانية من نماذج ومسارات العمل العلمي الملتزم بقضايا الحرية والعدالة والمساواة ما يقدم، في هذا المجال، دروسا مفيدة في مقاومة التخلف والاستبداد والفساد وانتهاك حقوق وكرامة الإنسان...

و- وإذا كانت صفوة من الأجيال المؤسسة في حقول العلوم الاجتماعية في وطننا العربي عامة قد حاولت جاهدة، وحسب إمكاناتها وشروطها وإكراهاتها الذاتية والموضوعية، تملّك **استيعاب نقدي للمنتوج الكولونيالي والغربي عامة في هذه الحقول** من جهة، والبحث عن الآفاق المعرفية والتاريخية المُمكنة للقطع معه وتجاوزه بـ «**بدائل علمية جديدة**» من جهة أخرى – مما لم نتناوله بما يكفي من القراءة والمراجعة النقدية والتثمين المستحق...- فإن ذلك ينبغي، في تقديرنا، ألا يُفضي بجهودنا العلمية والتربوية والتكوينية... إلى أي تبنّ لأي تصورات أو نزعات ذاتوية ضيقة كثيرا ما تتحول أو تنحرف بالتفكير نحو «**خصوصانية» إقصائية أو شوفينية متطرفة**. وذلك من قبيل بعض أشكال الدعوة إلى تأسيس «**علم اجتماع عربي أو علوم اجتماعية عربية**». وإذ تقوم هذه الدعوة على محاولات «**نقد حضاري تجاوزي**» للخلفيات الاستعمارية والسوسيوثقافية والفكرية لـ «**المركزية الغربية**» ومنظوراتها الاستشرافية الفوقية للآخر المغاير الهامشي والمتخلف... فإنها تقع في منزلقات إعادة إنتاج ما يكرس هذه المنظورات من وجهة نظر الآخر العربي أو العالمثالثي، أي وفق آليات حجاج واستدلال أو تموقف قائمة على «**منطق استشراق معكوس**»، هو بدوره متمركز حول الذات، متمحور حول خصوصياتها الذاتية الأصيلة المتفردة، التي تُبرز مجتمعاتنا وكأنها كيانات معزولة/منعزلة أو منفصلة بشكل شبه مطلق عن سياق التاريخ الكوني وعن انتمائها الإنساني العام. وذلك في إطار تبني الدعوة إلى «**استقلالية فكرية مؤدلجة**» مفتقدة للكثير من الأُسس والمبررات...

إن ما نحن في حاجة ماسة إليه في مجتمعاتنا العربية تحديدا هو تبني الدعوة إلى بناء «**سوسيولوجيا نقدية في أو/ للعالم العربي**». وهي دعوة تختلف في المنطوق والمضمون عن نظيرتها المنتقدة الآنفة. ذلك أنها لا تسعى إلى تدعيم أي نظرة «**إقليمية أو جهوية أو قومية...**» للعلم إقصائية منغلقة، بقدر ما تطمح إلى اعتماد رؤية جدلية نقدية وحوارية منفتحة بين الخاص والعام، والذات والآخر، والمحلي والعالمي... مما يمكن مجتمعاتنا من إنماء وترسيخ وتطوير «**علم اجتماع أو علوم اجتماعية وإنسانية**» مندمجة، من جهة، في شروط سياقاتها المحلية الخصوصية فعلا وانفعالا ديناميكيا منتجا، ومتجادلة ومتواصلة، من جهة ثانية، مع أسس ومقومات ومقتضيات **المشروع المعرفي للعلوم تلك بما هو مشروع كوني إنساني**، تنتظمه على الدوام جدلية الكثير من عناصر الوحدة والتنوع، والتماثل والتمايز، والتداخل والتعدد والاختلاف... في مجالات المعرفة كما في مقومات البنى الاجتماعية وتجارب التاريخ ومجمل المنتجات المادية والرمزية للنماذج الحضارية المتنوعة...

ز- وعلى علماء الاجتماع في محيطنا العربي مواصلة جهود أولائك الرواد الأوائل، تلك التي كانت بداياتها منذ عدة عقود خلت، ولاسيما بعد استقلال بلداننا. ولعل من أهم ما يستوجبه ذلك – إضافة إلى ما أنتجوه من تراكم مفيد – ضرورة العمل الجماعي المنظم على دعم وتطوير دور الهيئات والجمعيات والروابط العلمية، والمقاولات المختصّة والمهتمّة، والمؤسسات الأكاديمية ومُجمل فضاءات التربية والتعليم والتكوين، ومختلف المنظمات المدنية والسياسية والثقافية الموازية... وذلك بالنظر إلى ما أصبح لهذه الأطر والفضاءات من مكانة وازنة ومن وظائف هامة وحاسمة في المجتمع الحديث.

ونحن، في هذا الميدان بالذات، أحوج ما نكون إلى تحقيق مسعى ذي دلالة هامة وشارطة، ألا وهو تحقيق «**المأسَسَة المعقلنة الهادفة**» المنظمة لآليات اشتغال البُنى المؤسسية الآنفة، وتأطيرها في منظومات أو أنساق من المعرفة النظرية والعملية ومن الخبرات والتقانات والتجارب والأعراف والتقاليد وأساليب الإدارة والتنظيم والعمل والتبادل والتعاون، وكذا الأخلاقيات والقيم والمبادئ الموجهة للتفكير والممارسة معا... وذلك بُغية رفد التراكم تلو التراكم، وتجاوز الاستفراد بالمبادرة أو الراي أو الموقف أو القرار، واللجوء اللاعقلاني المتكرر لتلك «**البدايات أو القطائع الصفرية**» التي، غالبا ما تلغي السابق لتنطلق أحيانا من لا شيء... إلخ، الأمر الذي

كثيرًا ما يؤدي بممارسات معينة إلى مآلات السقوط في الفوضى وتكرار التجارب الفاشلة والمراوحة اليائسة في الحلقات المفرغة من محاولات الإصلاح أو التجديد في مختلف ميادين التربية والثقافة والتكوين والتشغيل وإدماج النساء والأطفال والطاقات الشبابية المؤهلة، ومجابهة المشكلات المتفجرة لـ «**المسألة الاجتماعية**» من بطالة وفقر وتهميش وهشاشة اجتماعية وانحراف وتدهور لمستوى العيش ولحقوق الإنسان، وخاصة لدى الطبقات الوسطى وغير المحظوظة. فضلا عن ضرورة تطوير البحث العلمي والعمل الجمعوي والمشاريع العلمية والاجتماعية بشكل أعم وأشمل.

وكما نحن محتاجون إلى ترسيخ هذه «المأسَسَة» في مجتمعنا أولا، فنحن أيضا بحاجة أكيدة إليها على المستوى القومي العربي. وذلك استهدافا لربط جسور التواصل والتكتل والتعاون والتكامل بين أهم التوجهات والسياسات وبرامج وخطط وشراكات الإنماء التربوي والعلمي والسياسي والاجتماعي، وكذلك بين مجمل المؤسسات والفضاءات الأكاديمية والجمعوية السالفة الذكر... مما يُنتظر منه أن يشكل دعامة مفصلية للتنمية الإنسانية والاجتماعية المستدامة المتكاملة، ومستندا نوعيا لـ «**مشروع النهوض القومي العربي والتجدد الحضاري**» الشامل، وخاصة بالتزامن مع ما يجري حاليا في واقعنا العربي من حراك ثوري فريد، غير مسبوق في تاريخنا المعاصر: سياقات جديدة، وعوامل، وفاعلين، وتفاعلات، وتبعات وتداعيات مستقبلية ممكنة...

وعطفا على كل ذلك وتأكيدا له، فإننا محتاجون بالمثل إلى تدعيم التعاون الدولي والاستفادة من الآخر الغربي المتقدم، ولاسيما في مجالات العقلنة والتنظيم والشراكة والتخطيط والمأسَسَة وأساليب ومنهجيات تدبير هياكل ومؤسسات ودواليب الشأن التربوي والثقافي والعلمي والجمعوي والاجتماعي العام، وإدارة وإنجاح مشاريع الإصلاح والتنمية والتحديث، وكذلك ترشيد مجمل مسارات البناء الديمقراطي المتوازن السليم...

غير أن ذلك لا ينبغ أن يسقطنا - كما هو واقع بالفعل في جل سياقاتنا العربية - في دوامة تقليدية ساذجة أو تبعية إمّعية لبعض توجهات أو خطط أو توصيات بعض مراكز أو مؤسسات أو مصادر القرار المهيمنة على الصعيد العالمي، وإنما يجب أن يتم ذلك وفق وعي نقدي حضاري «**مستقل**» مدرك لمقومات خصوصيات ومطالب الذات والآخر، ما يجمع بينهما وما يمايز، وما يُقرب وما يُباعد أحيانا من ظرفيات وشروط ومتغيرات سوسيوتاريخية معينة.

ح- ولذا فقد دعونا بهذا الشأن، وفي غير ما مناسبة متاحة، إلى اعتماد ما وسمناه بـ «**منظور نقدي متعدد الأبعاد**» يرمي إلى تفكيك نقدي لمختلف ميكانيزمات ومقومات «**الذات / النحن**»، وكذلك «**الآخر/المغاير أو المختلف الغربي...**»، ثم «**اللحظة التاريخية والحضارية**» التي تشكل بوثقة خاصة لتفاعلهما، صراعا أو تبادلا أو تكاملا... حسب مقتضيات ومحددات الظرفية المعنية. وإذ تتعدد المكونات المشار إليها، والتي يتجه إليها هذا النقد، فإن مجالات وأدوات اشتغاله تتعدد بدورها. فهو يرمي إلى أن يكون إبستمولوجيا وسوسيولوجيا وثقافيا وحضاريا... تتكامل فيه المنظورات والرؤى وزوايا التخصص والاهتمام النظري والعملي في آن... وذلك في إطار سيرورة بناء «**سوسيولوجيا نقدية للممارسة السوسيولوجية**» في سياقنا، وبما هي مطلب معرفي وضرورة اجتماعية وحضارية للعقلنة والتوجيه والتقويم والترشيد...

إنه بالضرورة، نقد حواري منفتح إيجابي بناء ومنتج... يؤكد على اعتماد قيم ومبادئ ومسلكيات تثمين الرأي والرأي الآخر، وعلى التعاون والتسامح ونبذ التطرف والعنف والانغلاق والتخندق المتصلب في المعتقد أو الموقف أو دوائر المطامح أو المصالح الخصوصية... وعلى التقبل المستوعب لكل أنماط التنوع والتعدد والاختلاف بين البشر والثقافات والحضارات... والارتقاء بها من مجرد أوضاع الصراع أو التناحر -سواء كان ذلك في حدوده الطبيعية المقبولة أو المبررة أو عكس ذلك- إلى مستويات التدافع أو التنافس المعقلن والحوار المبدع المنتج الخلاق...

وهكذا يبدو لي، وانطلاقا مما سلف ذكره، أنه لكي «**يكون المرء عالم اجتماع**»، ولكي نكون نحن جميعا «**أصدقاء حقيقيين للسوسيولوجيا**»، فإنه يتوجب علينا تدعيم المنظور النقدي المنوّه به أعلاه، والسعي الممنهج إلى امتلاك وعي نظري وممارسي بمختلف المتغيرات والشروط والمستجدات والتحديات والرهانات المعرفية والقيمية والحضارية... التي تميز هذه اللحظة التاريخية المعولمة، والتي تتطلب منا مهامنا ومسؤولياتنا والتزاماتنا الفكرية - كسوسيولوجيين أو مثقفين بشكل عام- ضرورة الاجتهاد في توجيه مساراتها

بالعمل النقدي الإيجابي الجاد. وذلك بغرض «أنسنتها» وجعلها أكثر أخلاقية وعدالة كونية جامعة، لا إقصاء فيها ولا عنصرية ولا مفاضلة تمييزية فيها بين الأمم والمجتمعات والشعوب...

* * * * * * *

هذا أيها الأفاضل الأعزّاء، نزر يسير من زخم هائل محتدم مما يسكنني من هموم واهتمامات وهواجس، ومما انتزعت بعضه من مسار حياة ذاتية واجتماعية ما فتئت تنوشها، على امتداد عقود، تجاذبات مؤرقة من أوضاع ومشاعر الأمل والألم، والطموح والإحباط، والرضى والتذمر، وبعض من بشارات التفوق والتألق وكثير من الهزائم والانكسارات والخيبات... وذلك لأجدني، بعد مسيرة عمر قلق مضطرب من التربية والتنشئة وتشرب ثقافة وقيم وتطلعات جيل مرحلة الاستقلال...، «**هوية عجيبة غريبة التكوين والتركيب**» تتفاعل فيها بشكل أكثر عجبا وغرابة شخصية الطفل الفقيه الذي كنته حينذاك، ثم مواصفات ذلك التلميذ المتفوق الذي أصبح يُداعب الأدب والفن والشعر خاصة، وهو في مبتدإ تعليمه الإعدادي، ليتنطع بعد ذلك لدراسة الفلسفة ومباحثها المدرسية بحماس منقطع النظير وهو لم يُنه بعد مرحلة تعليمه ذاك، ثم ليحط الرحال، في سبعينيات القرن الماضي في رحاب السوسيولوجيا والعلوم الإنسانية، هو ورفقة له من رجال التعليم ممن كان يزاوج بعضهم، في صبر وتحمل وأناة، بين العمل والدراسة في آن.

وها أنذا، أيها الإخوة الكرام، أحضر بينكم في هذا المحفل العلمي البهيج دون أن أدري ما إذا كنتم تتمثلون هذا الحضور وأنا في جبه فقيه أو أديب أو فيلسوف أو مربّ أو حامل لهوية الانتماء إلى علم الاجتماع؟ ولكني أصدقكم القول فأؤكد لكم أنني قلما طرحت عل نفسي ما يشبه هذا التساؤل، اللهم إلا في بعض حالات استحضار هموم الذات ومتاعبها والآنات المؤثرة الحاسمة في تطورها وانتقالها من حال إلى حال. ربما لأنني أعتبر ذلك مآلا طبيعيا لسيرورة تكوين وتربية وثقافة ووعي جيل أو أجيال بكاملها. ولا أكتمكم أيضا - وقد يختلف بعضكم معي- أنني لا أعتبر ذلك التعدد في «**هويتي**» تنازعا صراعيا في الأدوار والمهام والمواقف ومستويات وضروب الإدراك والتصور... أو عوائق معرفية واجتماعية... بقدر ما أحاول عيشه كإمكانية لتآزر وتكامل الرؤى والقدرات والقابليات وكفايات التعدد في المرجعيات ومصادر المعرفة ومناهج وأدوات التفكير والبحث وإنتاج الفهم والدلالة والمعنى في مختلف حقول العلم والأدب والفن والإبداع... مما يفترض أن يجعل من هذا التعدد قيمة مضافة إيجابية لا تشتتا مفقرا للمنتوج والجهود...

لست أدري، أيتها الثلة الطيبة من «**أصدقاء السوسيولوجيا**»، ما إذا كانت مساهماتي الفكرية المتواضعة - رغم أنها لا تشكل سوى جزء قليل هو فقط ما استطعت نشره مما تراكم لدي على امتداد أكثر من أربعة عقود خلت- يمكن أن ترقى إلى مستوى المداخل الأولية للإجابة على السؤال ذي الطبيعة الإشكالية الوجودية، والذي أوردته في مستهل خطابي إليكم هذا: «**ما معنى أن يكون المرء عالم اجتماع في أيامنا**»؟ وهل تشفع لي معاناة الاكتواء بحرّ هموم البحث والعمل التربوي والثقافي، وأنا الأعزل إلا من سلاح الصدق وإخلاص النضال والضمير والانتصار لقضايا المبدإ وللوطن والإنسان، في أن أحظى منكم بهذا التكريم المعبر البهي، وأنا أشخص أمامكم «**هوية متعددة الأبعاد**»، أو عالم اجتماع، أو واحدا منكم أيها الخلّص الأفذاذ من «**أصدقاء السوسيولوجيا**»؟ لأنتم، وهذا الحشد النوعي من الحضور الأجلاّء الأحرياء بالجواب، وبمنحني حظوة وشرف الانتماء إلى علم الاجتماع: فضاء للتفكير والعمل والانهمام، وقدراً أو مصيراً لا محيدَعنه !

غير أنني أود ألا تفوتني هذه الفرصة كي أُجزل لكم، ولكل من ساهم في هذه المبادرة الطيبة، كثير الشكر وعميق الامتنان، وأنتم تؤسسون بهذا الفعل المتحضر لتجذير «**ثقافة الاعتراف**» في بلدنا، متجاوزين بذلك واجبات وأدوار بعض المؤسسات الرسمية والأكاديمية والتكوينية التي يعجز بعضها - على ماله من إمكانات- عن القيام بأي التفاتة اهتمام أو تكريم. وخاصة لتلك النخبة من المثقفين والباحثين والمربين والمبدعين الذين أفنوا فيها أعواما من أعمارهم قياما بالواجب وخدمة لأهداف وطنية فكرية وتربوية واجتماعية نبيلة. كما أرجو أن أنتهز هذه المناسبة أيضا لأمحض ذات الشكر وعميق التقدير لأولائك الفضلاء الذي تجشموا عناء الحضور إلى هنا ليدلوا في حقي إما بشهادات أو بدراسات أو بخطابات التكريم أو بكلمات محبة صادقة في تعداد وامتداح ما يروني أهلا له من شيم ومناقب وقيم فكر وإيمان ووطنية وتضحية وإيثار

ونضال... وكل أملي هو أن أكون، بالفعل، ممتلكا لبعض الاستحقاق لما أحاطوني به، في خطابات بوحهم العفوي الجميل، من عواطف ومشاعر الامتداح والحب والإعزاز والاحتضان الفكري والإنساني النبيل... مما يوقظ في الذاكرة والعقل والوجدان جذوات التحفّز والعناد والإصرار على المواصلة والاستمرار... رغم خذلان الجسد المُعتلّ، وشماتة الظروف، وتنكّر الحظوظ، وجور وتعنّت هذا الزمن العربي الغاشم الرديء !

بوركتم أيها الشباب الواعد السّني الطّموح والحماس، يا من أوقد في مراتعنا المقفرة «**ربيعا عربيا**» مباركا، نأمل جميعنا في أن ينقدح، غدا أو بعد غد، ثورة صيف خيّر وافر العطاء. وبودي أن أبلغكم رسالة هي شذرة فقط مما يعتلج في الدخيلة من هموم حارقة مؤرقة، فأقول لكم همسا حميميا أو بوحا صُراحا: إذا كان أساتذتنا الأجلاء ممن سبقونا من أجيال المفكرين والمربين ورواد علم الاجتماع... قد تمكن بعضهم من اختطاف نار المبادرة من أتون واقع مشاكس عتي، ليجلبوا منها قناديل مضيئة هادية لنا في حُلكة الطريق ومتاهات السير... وإذا كان بعض أبناء جيلي - هؤلاء الذين تؤثث نخبة منهم بهاء حضورها معنا هذه «اللّمة» الفكرية الباذخة العبقة - قد استرقوا، عنوة، أقباسا نيرة من صنيع الأولين لمواصلة الجهد والمسير، فإن علينا، أيها الأوفياء، ولكي نكون «**أصدقاء حقيقيين للسوسيولوجيا**»، وجديرين بالانتماء المستحق إلى القيم والمبادئ والأخلاقيات الأثيلة للعلم والثقافة والإبداع... أن نكون في مستوى حمل المشعل الذي تسلمناه من أيدي روادنا الأوائل، وفي مستوى تحمل مسؤولية التقدم به نحو الأمام، رفداً للمشاريع التي اجترحوها في مجالات الفكر والنضال، وإثراء لما خلفوه لنا من تراكم مثمر مفيد، وفاء بالعهد وتقديرا للجهود واعترافا بجميل الريادة والسبق... فلعلنا - في حمأة رعونة ابتذال الثقافة والفكر وفورة تمجيد الرواسم الخادعة وابتداع الشهرة وتصنيع النجوم والأبطال والعلماء والخبراء، بحق أو بدونه، في هذا الزمن العربي المتشدد العنيد - نظفر بالتماعات نور مجنّح ثائر، تنازل العتمة في دروبنا، تفتح للأفجار الوافدة كوات فرح في جدار انحطاطنا المانع، لتعانق شعوبنا المشوقة إطلالة أصباح بهية واعدة باحتضان مستقبل دافئ جميل هو ترنيمة بداية الزحف المقدس نحو احتضان القيم والمبادئ والأهداف الخيرة النبيلة للوطن والأمة والإنسان !

فبوركت لكم النوايا والجهود أيها الأعزاء، وسدد الله لكم بتوفيقه الخطى والمساعي!

مصطلحا Dénotation- Référence فحص للترجمة وتمحيص للدلالة

د.مختار درقاوي
جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف

إنّ عملية النقل من لغة إلى أخرى تفرض معرفة وتفرقة قبلية بين اللغة بوصفها لغة Langue والميتا لغة Méta- Langue بوصفها لغة واصفة،وعلى الرغم من أنهما يشكّلان ينبوعين أساسيين لميلاد المصطلحات العلمية اللسانية،فإنّ "إطار اللغة وما يندرج تحته من مواضعات لغوية Conventions وأنساق اتفاقية،تمثل في الحقيقة المجال الذي تبرز فيه مفاهيم المصطلحات،انطلاقا من شبكات دلالية،وعلاقات معرفية عليا،تعمل -بشكل من الأشكال ووفق عقل لساني فعال-على نسج المفاهيم المحايثة لسيرورة الفعل اللساني،تركيبا ودلالة واستعمالا"[1].

ولكن إذ تغدو اللغة مادة لتصور المصطلحات، ويغدو المصطلح أداة لتمثل العلم يحدث حينئذ ذلك الاصطدام بين اللغة القائمة على المواضعة والتعاقد وبين الميتا لغة بكونها ذلك النتاج المتعالي اللغوي غير الطبيعي،عند انفتاح السياقين على بعضهما لدى العامة يحصل ما حصل لذلك الأعرابي الذي "وقف على مجلس الأخفش،فيسمع كلام أهله في النحو وما يدخل معه،فحار وعجب وأطرق ووسوس فقال له الأخفش: ما تسمع يا أخا العرب؟،قال: أراكم تتكلمون بكلامنا في كلامنا بما ليس من كلامنا"[2].

فيعقّب أبو حيان على هذا الذي تولّد من اللغة واللغة الواصفة: "والكلام على الكلام صعب؛لأنّ الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن،وفضاء هذا متسع،والمجال فيه مختلف. فأمّا الكلام على الكلام فإنّه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعض،ولهذا شق النحو،وما أشبه النحو من المنطق"[3]. ويزداد الأمر تشابكا متى تاق اللساني إلى البحث في مصطلحات علوم اللسان فيستحيل علم المصطلح -على صعيد المنطق الصوري- إلى تنظير من الدرجة الثالثة إذ يغدو بحثا باللغة في لغة البحث في اللغة[4].

نروم في هذا السياق البحثي فحص الترجمات المقدّمة للمصطلحين اللسانيين الآتيين:Référence - Dénotation ثم بعد ذلك اختيار الترجمة الملائمة مستعينين بضابط من الضوابط المهمة والمتفق عليها في ندوات ولجان توحيد المصطلح، وهو توظيف التراث العربي في تعريب المصطلحات، مع إبراز الأساس المعرفي -الإبستمولوجي- للمصطلحين في السياقين الغربي والعربي، مع تخصيص مساحة نتعقب فيها موقف اللسانيين والمصطلحيين من استثمار التراث في فعل الترجمة، على أنّ القصد من وراء كل ذلك أننا لم ننقطع عن التراث ولم نتنكب له بل حاولنا استثماره وتفعيله.

عرف كل من مصطلح Référence ومصطلح Dénotation في المعجمات اللسانية الحديثة وفي الكتابات التي تعنى بالتنظير لعلم الدلالة La sémantique عدة مكافئات على نحو ما يبيّن الجدول الآتي:

---

1 بنعيسى أزاييط، مداخلات لسانية مناهج ونماذج، شركة الطباعة مكناس، 2008، المملكة المغربية، ص142.

2 أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات المكتبة العصرية، 1953 بيروت، 139/2. ينظر بنعيسى أزاييط، مداخلات لسانية مناهج ونماذج، ص143.

3 المصدر نفسه، 131/2.

4 عبد السلام مسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، 1997، تونس، ص61.

عبد السلام مسدي[1]	عبد القادر الفاسي الفهري[2]	مكتب التنسيق والتعريب[3]	مبارك مبارك[4]	جوزيف شريم[5]	محمد محمد يونس علي[6]
Référence إحالة Référentمرجع	Référence إحالة،مرجع	Référence إحالة	Référence معنى دلالي	Référence الإرجاع	Référence الإشارة
Dénotation دلالة ذاتية Dénotéمرجع	Dénotation دلالة الوضع	Dénotatif معنى حقيقي	Dénotation معنى دلالي وحقيقي	Dénotation التعيين	Dénotation الإحالة

-الترجمة الملائمة: الإشارة Référence، الإحالة Dénotation

والتعليل يكون بعد طرح الأساس الإبستمولوجي للمصطلحين حتى تتضح الرؤية.

-الأساس المعرفي – الإبستمولوجي-:

التفريق بين الإشارة Référence والإحالة Dénotation من بين الأشياء التي تمّ التطرّق إليها في الدرس الدلالي الحديث، ويراد بالإحالة "العلاقة القائمة بين الوحدة المعجمية وما هو خارج النظام اللغوي من أشخاص وأماكن وخصائص وسيرورات ونشاطات"[7]، في حين الإشارة "تختص بالأقوال وتنطبق على العبارات المرتبطة بالسياق لا على الوحدات المعجمية"[8].

الإشارة	الإحالة
الاستعمال	الوضع
الكلام	اللغة
القصد	المعنى
القول	الجملة
السياق	اللفظ

وقد ذهب جورج مونان G.Mounin إلى أن استعمال مصطلح الإحالة في علم الدلالة هو استعمال مترجرج، وهو في أغلب الأحيان قريب من الاستعمال الذي نجده عند أهل المنطق، فهم يحددونه على أنّه العلاقة التي تجمع بين شكل لغوي وطبقة من الأشياء موجودة في العالم المحسوس[9]، وقد اعتبر آلان ري A. Rey مصطلح الإحالة "عنصرا ثابتا من عناصر دلالة وحدة معجمية، يمكنُ تحليله خارج أي سياق"[10].

ولعلّ من الفوارق المهمّة الكائنة بين المصطلحين-الإشارة والإحالة- هو أنّه إذا تفحصنا انطباقية وحدة معجمية ما لنتأكّد من أنّها تصلح للكيان (الوضع) الذي نطبقها عليه فنحن نهتم بإحالتها، وإذا ما تفحصنا انطباقية وحدة معجمية لنتأكّد من أنّنا نستعملها لنتأكّد من هويّة كيان أو مجموعة كيانات نقول عنها شيئا ما في سياق تعبيري خاص فنحن نهتم آن ذاك بإشارتها[11].

ومن هذه الحصيلة المعرفية يمكن أن نخلص إلى أنّ "الإشارة علاقة بين اللفظ وما يشير إليه في المقام المستخدم فيه، والإحالة هي علاقة اللفظ بالمفهوم العام الذي يحيل عليه في ذهن المخاطب بغض النظر عن المقام أو السياق الخاص الوارد فيه"[12]، فالملفوظ "الصدّيق" مثلا إحالة هذه العبارة هي معانيها الوضعية بصرف النظر عن المقصود بها، أمّا إشارتها فتعني تأويلها بتوضيح المقصود بها على وجه التحديد وهو في البيئة الإسلامية الخليفة الأوّل والصحابي الجليل أبو بكر رضي

1 عبد السلام مسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس 1984، ص229-188.

2 عبد القادر الفاسي الفهري، معجم المصطلحات اللسانية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2009، بيروت، ص281-73.

3 مكتب تنسيق التعريب، المعجم الموحّد لمصطلحات اللسانية إنجليزي-فرنسي- عربي، سلسلة المعاجم الموحدة رقم:01، طبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، سنة2002، ص42-127.

4 مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني، ط1، 1995، بيروت، ص251-75.

5 جوزيف شريم، التعيين والتضمين في علم الدلالة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 18-19، شباط/آذار1982، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص72-73.

6 محمد محمد يونس علي، مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2004، ليبيا، ص19-20.

7 جوزيف شريم، التعيين والتضمين في علم الدلالة، ص73.

8 المرجع نفسه، ص73.

9 G.Mounin, Dictionnaire de linguistique, paris, 1974, p100.

10 جوزيف شريم، التعيين والتضمين في علم الدلالة، ص78.

11 المرجع نفسه، ص76.

12 محمد محمد يونس علي، مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، ص20.

الله عنه.فالمحال عليه إذن هو شخص موصوف بأنّه صديق.وبذلك نلاحظ جليّا الصلة بين الإحالة، والوضع، واللغة، والمعنى، والجملة واللفظ من جهة والإشارة، والاستعمال، والكلام،والقصد (أو المراد) والقول، والسياق من جهة أخرى[1].

ويرجع سبب ترجمة Référence بالإشارة إلى التوافق التام الكائن بين المصطلح الغربي ومثيله العربي،فقد أقررنا آنفا أنّ الإشارة لدى المحدثين "هي علاقة بين اللفظ وما يشير إليه في المقام المستخدم فيه" ،وهذا التعريف شبيه بما تمّ ذكره عن الإشارة لدى العرب،جاء في الكشّاف للتهانوي: "للإشارة ثلاثة معان:

– الأوّل: المعنى المصدري الذي هو فعل،أي تعيين الشيء بالحسّ.

– الثاني: المعنى الحاصل بالمصدر وهو الامتداد الموهوم الآخذ من المشير المنتهي إلى المشار إليه...

– الثالث تعيين الشيء بالحس"[2].

بل عندما نرجع إلى مصطلح اسم الإشارة في المدوّنة العربية نلحظ توافقا تاما وآكدا بين الحدّين قال التهانوي: "اسم الإشارة عند النحاة قسم من المعرفة،وهو ما وُضع لمشار إليه ؛أي لمعنى يشار إليه إشارة حسيّة بالجوارح والأعضاء"[3].

وأمّا مصطلح Dénotation الذي يراد به علاقة اللفظ بالمفهوم العام الذي يحيل عليه في ذهن المخاطب بغض النظر عن المقام أو السياق الخاص الوارد فيه،لم أقف –فيما أعلم- على مثيل له في التراث العربي ولعلّ ترجمته بالإحالة ترجمة موفقة للتقارب الحاصل بين المصطلحين في الدلالة الوضعية اللغوية.

ويجدر الإشارة في سياق الحديث عن ترجمة المصطلح اللساني بتفعيل التراث العربي إلى أنّ الأبحاث المقدّمة كشفت في نتائجها أنّ الموقف العربي قد عرف اتجاهين متباينين:

- اتجاه يدعو إلى الحداثة ويرى في العودة إلى الينابيع العربية القديمة إعاقة للنمو اللغوي وتكريسا للازدواجية اللغوية القائمة بين اللغة المكتوبة والحوارية،وبخاصة في ظل التطور المتسارع الذي يقف يوميا ما يزيد عن خمسين ألف لفظة علمية وحضارية. فترسخ على أثر ذلك فكرة حتمية الابتعاد عن استعمال المصطلحات القديمة للتعبير عن مفاهيم جديدة ؛لأنّ توظيف المصطلح القديم لنقل مفاهيم جديدة قد يفسد تمثل المفهوم الجديد،وقد يحدث توهّما نتيجة إسقاطات ظرفية أو ذاتية[4].وانتهى الأمر بأصحاب هذا الاتجاه إلى تقرير أنّ "البحث في بطون الكتب القديمة قد انتهى عهده،وفيه عيوب كثيرة جدا ؛لأنّ مصطلحات القدماء تقوم على تصورات قُضي عليها من قديم،وإذا أردنا إحياءها من جديد كان الخلط واللّبس. والطبيب المعاصر يستحيل عليه أن يتقمّص روح الطبيب القديم فيفهم علْمَه،ولو فهِمَه لفسد عليه تفكيره"[5].

والحق إذا أمعنا التأمّل في حجج هؤلاء وجدنا فيها نظرا وريبة،فنحن لا نعرف إن كانت المصطلحات القديمة قد استخدمت كلّها،أما قيام المصطلحات القديمة على تصورات قضي عليها من قديم،فما نظن أنّ كل المصطلحات القديمة هي كذلك،ثمّ إنّنا عندما نلتزم مصطلح القدماء فلسنا ملزمين بطريقة فهمهم،ذلك أنّ المصطلحَ هو رمزٌ قبل أي شيء آخر وليس منهجَ بحث وعلم[6].

وهذا ما عبّر عنه فيلبر (1987) في إطار تصور مستوى من ووستر (1979) أنّ الوحدة الاصطلاحية "رمز اصطلاحي يمثل مفهوما يحدد بدوره في مجال معرفي ما"،ويعتبر كوكوريك (1991) أنّ المفهوم الذي يكوّنه المصطلح عنصر لوضع متصل بدلالة مهنية،ويلاحظ أنّ المصطلح كلمة أو مجموعة كلمات ممعجمة يتم تثبيت معناها عن طريق الحد في إطار نسق منسجم من المفاهيم العلمية والتقنية[7].

ينتج عن هذه التحديدات خصائص متعددة تهم الوحدة الاصطلاحية،فهي أوّلا رمز (Symbole) ودليل لغوي ويمكن أن تكون تعبيرا من قبيل: خطة إدماج المرأة في التنمية،ومرض جنون البقر،أو رمزا مثل:

---

1 المرجع نفسه، ص20.

2 التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تح: علي دحرج، تقديم وإشراف ومراجعة رفيق العجم، مكتبة لبنان، ط1، 1996، 201/1.

3 المصدر نفسه، 189/1.

4 ينظر عبد القادر الفاسي الفهري، المصطلح اللساني، مجلة اللسان العربي، مجلد23، 1983، الرباط، ص145.

5 محمد كامل حسين، اللغة والعلوم، مجلة مجمع القاهرة، 28/12.

6 ينظر محمود محمد خسارة، علم المصطلح وطرائق وضع المصطلحات في العربية، دار الفكر، 2008، دمشق، ص34.

7 خالد الأشهب، المصطلح العربي البنية والتمثيل، عالم الكتب الحديث، ط1، 2011، اربد، الأردن، ص33-34.

H2O،فاللساني يتفحص مقابلات هذه التعابير في اللغة العامة،ولن يعتني بها اصطلاحيا ؛لأنّها وحدات هامشية لديه،هامشية لأنّها ذات مظهر عبر لساني Translinguistique أي خارج اللغة[1].

- وثمة اتجاه ثان يدعو إلى استثمار التراث،والتأصيل بالعودة إليه،فهو يمثل الوجه المشرق للعربية وتجربتها الرائدة،ونذكر من أنصار هذا الاتجاه:

– محمود فهمي حجازي: يرى أنّ بعض المصطلحات التي تضمها المعجمات المتخصصة خالفت لسبب أو لآخر ما عرفه التراث اللغوي العربي من مصطلحات،وأغلب الظن أنّ تجنّب المصطلحات التراثية في كثير من الحالات لم يقم على أساس علمي،وضرب لذلك بمثالين:[2]

●الأوّل: كان النحاة قد قسّموا الأسماء المعربة إلى منصرفة وممنوعة من الصرف،النوع الأوّل تتضح فيه ثلاث علامات إعرابية،والنوع الثاني تظهر فيه علامتان إعرابيتان،وقد وضع المستشرقون للاسم المنصرف مصطلح Tripote،ولا مبرّر لإعادة ترجمته إلى العربية بمصطلح ثلاثي إعرابي،كما وضعوا للممنوع من الصرف مصطلح Diptote،ولا داعي لإعادة ترجمته بمصطلح ثنائي الصرف،فالصواب: المنصرف Tripote،والممنوع من الصرف Diptote باستثمار التراث.

●الثاني: يتعلق بتقسيم المفردات،الذي يعدّ من التصنيفات الأساسية في التحليل النحوي وعندما صنّف سيبويه الكلمات إلى اسم وفعل وحرف استخدم مصطلح الكلم،وحدّد فرقا أساسيا بين دلالة مصطلح الكلم و واحده كلمة من جانب ودلالة مصطلح الكلام من الجانب الآخر،ولا يجوز الخلط بينهما،من ثمّ لا يجوز ترجمة Raajor parts of speech على أنّها أنواع الكلام،فالصواب أنواع الكلم باستثمار التراث،وعلى هذا المصطلح التراثي يوظّف ويترك لدلالته.

– مازن الوعر: في معرض حديثه عن النظرية التحويلية التوليدية لتشومسكي رأى أنّه لا مندوحة من استثمار المصطلحات العربية التراثية في الترجمة،وبذلك نحقّق شيئين:[3]

●الأوّل: أنّنا لم ننقطع عن التراث،بل حاولنا استثماره.

●والثاني: أنّنا ننقل المفاهيم اللسانية الغربية على نحو واضح وسليم ومفهوم.

ونشير إلى أن مكتب التنسيق والتعريب بالرباط نظم ندوة للعمل على توحيد منهجيات وضع المصطلح أطلق عليها اسم: "ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلحات العلمية الجديدة". وذلك من 18-20 شباط 1981. وقد شارك فيها كل المعنيين بشؤون التعريب في الوطن العربي من مجامع لغوية وهيئات من وزارات التربية والتعليم التونسية والجزائرية، والعراقيةن وامانة التعليم الليبية، وجامعة محمد الخامس المغربية، واللجنة الوطنية المغربية للتعريب، ومعهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، ودائرة التربية والتعليم بمنظمة التحرير الفلسطينية، واللجنة السورية للمواصفات والمقاييس، والمركز الثقافي الدولي بتونس، ومكتبة لبنان، والمنظمة العربية للمواصفات والمقاييس. وقد وضعت هذه الندوة أو أقرت مجموعة من المبادئ الأساسية تمثل منهجيتها الموحّدة، ومن جملة ما أقروه:[4]

●ضرورة وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلول المصطلح اللغوي ومدلوله الاصطلاحي، ولا يشترط في المصطلح أن يستوعب كل معناه العلمي.

●وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد في الحقل العلمي الواحد.

●تجنّب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد في الحقل الواحد، وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك.

●استقراء التراث العربي وإحياؤه وخاصة ما استعمل منه، أو ما استقر منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث، وما ورد فيه من ألفاظ معرّبة.

---

1 المرجع نفسه، ص34.

2 ينظر محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة، مصر، ص224-225.

3 مازن الوعر، تشومسكي، مجلة الموقف الأدبي، العددان 212-213، كانون الأوّل1988- كانون الثاني1989، ص67.

4 ينظر: نسيب نشاوي، ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلحات العلمية، مجلة مجمع دمشق، 56/4:887. وينظر: ممدوح خسارة التعريب والتنمية اللغوية، الأهالي للطباعة والنشر، ط1، 1994، دمشق، ص221.

ولم تكن في الحقيقة دعوة استثمار التراث في الترجمة حكرا على عدد من أعلام الوطن العربي بل ألفينا بعض المستشرقين يجهدون في متابعة ما وضعه القدماء من مصطلحات قصد توظيفها في دراساتهم،كما هي الحال مع هنري فليش،فقد وصف عبد الصابور جهوده بقوله: "لم يشأ أن يلقي بتهمة التقصير جزافا بحق القدماء،بل شرع ينقب في ثقافتهم عن مقابل هذه المصطلحات،واقتضاه ذلك أن يبذل جهدا جيدا في التعرف إلى مفاهيمهم،مستهدفا أن يثبت للمحدثين أنّ علماء العربية لم يغفلوا عن معالجة قضاياهم،بل واجهوها مواجهة علمية،ووضعوا لها ألقابها الصالحة للمفاهيم الحديثة"[1].

وبناء على ذلك "إذا كان المستشرقون يبذلون هذه الجهود في سبيل لغة غير لغتهم،فمن الأجدر أن تتوجه جهود الباحثين إلى متابعة ما قدمه السلف من علمائنا،والاتكاء عليه في توفير ما يمكن أن يعيننا على حل هذا المشكل"[2]، وإذا تعذّر الأمر في عدد من المصطلحات جاز الاجتهاد المؤسّس.

وينبغي أن يعلم أنّه وإذ نؤكّد ضرورة استثمار التراث العربي –ما أمكن إلى ذلك سبيلا- في الفعل الترجمي وبناء المكافئ ؛ننبّه في الآن نفسه إلى ضرورة الحذر عند التعاطي مع هذه المصطلحات فقد كان برجشتراسر مدركا للفروق بين مصطلحات تراثية والمصطلحات الحديثة،ولم يكن يُفِد من المصطلح التراثي إلا عند يقينه من مطابقة المفهوم الجديد للمفهوم التراثي.

وعلى ذلك من المؤاخذات التي سجّلت على القرمادي وغيره المبالغة في الإفادة من المصطلحات التراثية على نحو يجعل القارئ يخلط بين مفهومين مختلفين،فكلمة "حرف" دالة في التراث على الرمز المكتوب والصوت المنطوق،فجعلها القرمادي ترجمة لكلمة Consonne في مقابل الحركة Voyelle ومثل هذا اللبس قائم أيضا عند استخدام كلمة إدغام[3].

فدلالتها في التراث تجعلها للتعبير عن تغيّر صوتي ينتج عن صوت مشدّد مثل: اتّضح، اتّصل أمّا مصطلح Assimilation فلا يقتصر على ما سبق ولكنه يفيد تحوّل صوتين مختلفين نسبيا إلى صوتين متقاربين نسبيا أو متماثلين،مثل تحوّل الصيغة القياسية المفترضة "ازتهر" إلى ازدهر،وهذا التغيّر لم يصفه النحاة العرب بأنّه إدغام، ولكنه مما يعبّر عنه بالتماثل أو المماثلة،ولهذا لا يجوز خلط مفهومين مختلفين في مصطلح واحد[4].

---

1 هنري فليش، العربية الفصحى، تع:عبد الصابور شاهين، دار المشرق، ط2، 1983، بيروت، ص12.

2 مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي، عالم الكتب الحديث، ط1، 2003، اربد، 131/1.

3 جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربية، تع: صالح القرمادي، الجامعة التونسية، نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، 1966، تونس، ص222. وينظر مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي، 123/1.

4 جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربية، تع: صالح القرمادي، ص222. وينظر مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي، 123/1.

صـــورة الطلل في التلقي النقدي الحديث
قراء تأويلية جديدة

د. مصطفى شميعة
الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين - فاس بولمان

لا شك أن استعراض مواقف النقاد المعاصرين من العنصر الطللي سيكشف لنا عن اختلاف واضح بين نظرتين إثنتين مختلفتين: الأولى عبر عنها الدكتور شوقي ضيف في مختلف الدراسات التي قام بها للأدب العربي، والثانية عبر عنها الدكتور يوسف سامي اليوسف،في كتابه **"مقالات في الشعر الجاهلي"**. فالموقفان مختلفان، حيث يكشف اختلافهما عن تغاير في أشكال وآليات المقاربة المنهجية لهذه الظاهرة التي تحض في الشعر القديم حضوراً بنائيا. فالأولى تقليدية والثانية حداثية، وكلتاهما طرحتا أسئلة موفقة أرادتا من خلالها التعرف على العنصر الطللي في تجلياته المختلفة. غير أن أسئلة أخرى لا تقل أهمية ظلت مطروحة على صعيد دراسات نقدية أُرِيدَ من خلالها تغيير ما هو ثابت، وخلق آفاق أكثر حيوية في تناول العنصر الطللي من حيث « **التساؤل الذي يحمل مشروعية طرحه في هذا المجال، هو - ببساطة - ما دامت هذه المقدمات الطللية استجابة نفسية لحاجات الشعراء النفسية والفنية، فلِمَ لَمْ تأت متنوعة بتنوع الأسلوب والتجربة؟ لم لم نقرأ اختلافا في المنهج والرؤيا لدى هؤلاء الشعراء الذين التزموا بنمط واحد في البنيتين التركيبية والمعنوية**»[1]. فالطللية تعبير عن تجربة فردية - وهذا خلاف لما قال به يوسف اليوسف من كونها تعبيرا عن رد فعل جماعي اتجاه حدث/ حضارة تثير الجميع - وبالتالي فما دام أنها تعبير عن تجربة فردية فلماذا لا نقف على تعدد لأشكال التعبير عن هذه التجارب العاطفية المتعددة؟ لماذا توحدت أشكال التعبير الشعري عن الطلل وأخذت صورة واحدة؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة ستفسح لنا المجال لمساءلة جديدة تنهض على تأويل العنصر الطللي تأويلا مفتوحا على احتمالات دلالية مختلفة، وستقدم لنا بالدليل الملموس أمثلة علمية حية عن رحابة التلقي التأويلي الحديث لهذا المكون الهام من القصيدة القديمة.

1.2- الطلل التزام جماعي.

نعتمد في مقاربتنا للموقف التأويلي على قراءة الدكتور مصطفى ناصف الذي أجاب عن سؤال تلقي هذه الأسئلة الشائكة، وذلك بالقول إن الطلل هو تعبير عن التزام جماعي يمارسه الشاعر لإبداء قوة انتمائه للجماعة والتأكيد على استجابته لتطلعاتها اللاشعورية، وهو بذلك ينفي أن يكون الطلل استجابة لنزوات فردية/ غريزية، أو أنه مجرد فعل انفعالي اتجاه عاطفة عابرة.

من هذا المنطلق يبني ناصف قاعدة تأويله للطلل، ويستحضر كافة الأدوات المنهجية التي تساعده في إقناع متلقيه بأن الطلل هو نموذج يعكس حاجيات المجتمع، وبذلك فهو يغرف بقوة من ما يمكن أن نعبر عنه" **باللاوعي الجمعي**" كما جاء عند العالم **كارل يونغ** ، حيث يتأكد لنا ذلك من خلال أنماط التحليل التي يضفيها على الطلل، والتي تبين أن المجتمع ينظر إليه نظرة واحدة متكاملة المدلول بحيث يمثل للشاعر الحافز الطبيعي للتأمل في سلطة الانتماء إليه.

من جهة ثانية يحس الشاعر أنه مطالب بإبداء شعور الالتزام إزاء هذه السلطة الاجتماعية ، لأن ضرورة الانتماء إلى الجماعة تحثه على ذلك، فهو ملتزم بأداء دوره الجماعي ويأتيه هذا « **الالتزام من ارتباط غامض بحاجات المجتمع العليا، وكل نابغة في العصر القديم يشعر أن المجتمع يوجه أفكاره إلى حيث يريد. ولذلك يجب ألا يغيب على الذهن أن الأطلال - والشعر الجاهلي كله - يثير التأمل في معنى الانتماء وسلطات اللاشعور الجمعي ...**»[2].

في تأويله للطلل يرى ناصف أن حاجيات المجتمع ورغباته تفوق حاجيات ورغبات الفرد، فهو إذن تَوَقٌ

1- جدلية القيم في الشعر الجاهلي ، د. بوجمعة بوبعيو : ص 40 منشورات اتحاد كتاب العرب ، الطبعة 1 ، دمشق 2001.

2- قراءة ثانية لشعرنا القديم ، د. مصطفى ناصف - منشورات الجامعة الليبية، (دون تاريخ) ص 53.

جَمَاعِيٌّ إلى التخلص من أعباء ومعاناة، متوارثة من القديم حيث يُخَزِّنُ المجتمع تاريخه/الماضي والحاضر، في لاوعيه ويستجمع كل طموحاته وممارساته التي تمتد إلى العصور الغابرة/البدائية في ذاكرته المنسية واللاشعورية، ولهذا كان طموح الشاعر طموحا مشتركا في الكشف عن هذه المعاناة التي يعيشها هو كفرد ويعيشها المجتمع كجماعة متكاملة لكن بدون وعي منها. إن دور الشاعر هو الكشف عن بواطن الذاكرة والبحث في ترسباتها عن الأسباب التي تدفع الإنسان إلى الانتقال من موطن إلى آخر، تاركا الطبيعة تمارس فعل الإعدام على نفسها، فبالرغم من أن التحول هو فعل طبيعي/جيولوجي، فإن الشاعر يرى فيه نوعا من الاضطهاد الذي يُمَارَسُ في حقه وحق جماعته. إن الطلل يمثل لدى الشاعر الجاهلي تلك الرغبة الملحة التي لدى الأفراد في الاستمرار في الحياة إنه رمز للحياة ورغبة عميقة في التشبث بأهذاب العيش ، لهذا يعبر عن رفضه لكل تمظهر يبطل لديه هذه الرغبة. ولعل أبرز التمظهرات التي تتبدى له منتصبة بقوة الزمن، "الطللية"، التي تعكس عنده دلالات الموت. فهو يرفض الموت بحكم تشبثه بالحياة لكن « .. **النؤى والأثافي والأحجار كُلٌّ أشبه بالعظام النَّخِرَةِ المُتَخَلِّفَةِ من رَفَاتِ المَيِّتِ، هذه عظام الحياة يجدها دائماً مَوْضُوعَةً أَمَامَ عقله حيثما التفت، ولولا هذه العظام ما وجد الشاعر شيئا يستحق الصيحة أو البكاء أو استيقاف صحبه أو التحدث إلى نفسه** ...» [1].

أكيد أن الإحساس بالموت هو الذي يدفع الشاعر إلى التعبير عن رفضه للطلل. والموت هنا لا يقف عند حدود الذات/الجسد، وإنما يتخطاه إلى مستوى الموت الذي يخطف الجماعة من حيث انقطاعها عن ممارسة فعل الحياة، لهذا يمكن اعتبار رحيل أهل الديار من مواطنهم وانتقال الحبيبة إلى مكان آخر، هو في حد ذاته بمثابة موت جماعي يستدعي لدى الشاعر الانكباب على تأمل الذات ومحاورتها، واللجوء إلى الآخر قصد مساعدتها على البقاء لأن «**الموت يجعل الشاعر ينعكس على نفسه بالتأمل، يجعله يبحث عن معين لكي يستوثق من أنه موجود** ...» [2].

1- دراسة الأدب العربي ، مصطفى ناصف : ص 238.

2- نفسه .

2.2- الطلل الرمزي :

اعتبارا لكل ما أوردناه نستطيع أن نقول إن ناصفا يعتبر الطلل رمزا من الرموز التي تستدعي من المحدثين الالتفات إلى قيمته الدلالية، ليس من خلال كونه مركزا لطموحات فردية، وإنما كرمز يعبر عن طموحات جماعية مشتركة لا يجد الشاعر لنفسه بدا من الالتزام بها كتعبير منه على الالتزام الجماعي الذي يبديه اتجاه الأفراد الذين يرتبط بهم.

من هذا المنطلق فإن المحدثين مطالبون بالبحث عن إمكانيات تفكيك هذه الرموز على الرغم مما تطرحه من غموض الصورة والتباس الدلالة. وعلى المتلقي إذن أن لا يكتفي بالوقوف على الصورة النمطية المتداولة لعنصر الطلل والتي مفادها التعبير عن الموقف الانفعالي إزاء هجرة الحبيبة. بل تشتمل عملية التلقي الحديثة الانتقال إلى وعي آخر أكثر مردودية وهو الوعي القرائي الذي يربط بين المتضادات ويدمج بين التباينات.

ولعل أهم ما يتناوله مصطفى ناصف في هذا الصدد الدعوة إلى إقامة علاقة بين رمزية الطلل كدلالة على الخراب والموت، وبين رمزية الماء كدلالة على الحياة، حيث يرى أن الرموز هنا تتداخل دلاليا على الرغم من تباينها المظهري . فالطلل والمطر يقفان موقفا غريبا من الإنسان من حيث تحول المطر/الماء إلى عنصر مدمر وقاتل عندما يمارس فعل الموت على أمكنة تهاطله، ليزيد من وحشته، مع العلم أن الرياح تزيد من إحساس الشاعر بالموت، الإحساس الذي يتعاظم لديه من جراء شعوره بهذا الالتقاء الغريب بين الطلل والمطر، ومن ثم فإذا « **تأملت تفصيلات الطلل الرمزي الذي يهز إحساس الشاعر بفعل الموت المستمر في حياته، وجدت كل شيء يعين على هذا الفرض المطر يتساقط وينبت بعض الكلأ، ولكنه يغص على الرسم، والريح تهب بقوة، والطبيعة تقف – إذن – في موقف غريب ، موقف مضاد للإنسان** » [3].

الطلل عند ناصف ليس عنصرا بسيطا، بل هو عنصر مركب الدلالة، فلا نكاد نقف على إحدى الدلالات حتى ننساق إلى أخرى. وهذا الانسياب الدلالي يتأتى من خلال اعتباره حلما مجسدا: أي أنه بقدر ما يثيره في الإنسان من تأملات، يجسد هو نفسه هذا الحلم الذي يتقبل مستويات عدة من التأويل . لهذا لا

3- دراسة الأدب العربي : ص 239.

يتردد ناصف في الاستنجاد بأفكار "**كارل يونغ**" لتأويل الرموز وتفكيكها إلى مستوياتها الدلالية، وذلك لتدعيم الرأي الذي يتجاوز فردية الطلل ليرقى إلى القول إن «**الشاعر الجاهلي لا يتصور الفن عملا فرديا بل يتصوره نوعا من النبوغ في تمثل أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله...**» [1].

يجب التذكير هنا أن بكاء الشاعر على الأطلال هو بمعنى آخر، بكاء على المجتمع برمته، بكاء على أنواع الحذر الذي يمارسها المجتمع ضد الشاعر فالماضي/الحي الذي يتحسر عليه الشاعر هو أيضا جزء من الذاكرة المجتمعية بحيث يستحيل الفصل بين الشيء وبين ماضيه ، وعليه فإن أبرز تفعيل لالتزام الشاعر أمام مجتمعه هو اجتهاده في بعث هذا الماضي، ليس للتخفيف عن المأساة بل لمواساة المجتمع أيضا، لهذا كان الطلل رمزا للعديد من الصور والدلالات.

والجدير بالذكر هنا أن مأساة الشاعر حيال الطلل كمكان رمزي، يعبر عن انتهاء الزمن الإيجابي، قد أثارت بعض المحدثين الذين ذهبوا في الاتجاه التأويلي الناصفي نفس الاتجاه، حيث وجدوا أن رمزية الطلل هنا هي دلالة على الانفصال الذي يحدث في وجدان الشاعر كفرد، وفي وجدان المجتمع كأفراد تلزمهم ظروف عيشهم إلى الأخذ بأسباب التجمع والتعايش، ذلك أن الترحال هو نوع من الانقضاء لأنه يخلف آثارا وخيمة على المكان/الإنسان. إلى هذا أشار د. مطاع صفدي في مقاله : قراءة ثانية للشعر الجاهلي (الأصالة والممكن) حيث رصد بدقة الأبعاد المأساوية للمكان في ارتباطه بظاهرة الترحال من جهة وببكاء الشاعر على الطلل من جهة أخرى حيث : « **يبرز الإحساس المأساوي بالمكان ؛ ذلك أن العربي يعبر عن انقضاء الزمن بالترحال والانفصال عبر البوادي الواسعة الشاسعة ، فمنظر الظعائن المرتحلة هو القافلة الأبدية التي تقطع المسافات بدون نهاية وكذلك فإن الحبيبة والشكوى من بعادها والتحسر على لحظات التمتع بقربها تخرج عن التجسيد الشخصي لتصبح موئلا للحنين إلى الاتحاد بدل الانفصال...**» [2].

هناك إذن رمزية طللية تستدعي من المتلقي التأمل في أبعادها النفسية والأنثروبولوجية والكشف من خلال مختلف الأدوات الإجرائية عند جذورها في اللاوعي الجمعي الجاهلي الذي كان يعبّر عن نفسه، وعن رغباته في الحياة بمختلف رسائله المتاحة له.

3.2 - الطلل والكتابة على الجسد :

تجسد رد فعل الإنسان الجاهلي حيال الدمار والموت كما بدا من خلال الطلل عبر مجموعة من الممارسات والطقوس التي كان يعبر بهما عن تشبثه بالحياة. لكن هذه الممارسات لم تكن تغترف إلا من المخزون الجماعي للمجتمع ، فقد أدرك هذا الإنسان، أنه هو الأداة الكبرى للحياة وأن استمرارها من حيث كونها نشاطا وحيوية رهين باكتشافه الوسائل التي تعبّر عن رغبته في البقاء. ومن هذه الوسائل: **الوشم والكتابة.**

من هنا يكون تلقي مقدمة معلقة **طرفة بن العبد** "لخولة أطلال" قائما على المقاربة الباطنية لعلاقة الطلل كرمز للفناء بالوشم، كرمز للتجدد والبقاء . ولعل هذه المقارنة تكشف لنا عن نزعة في التلقي التأويلي تسعى لإقامة الصلات بين مكونات متضادة وغير قابلة للالتقاء . غير أن فهم هذه العلاقات المتباينة لا يمكن أن يتم إلا في ضوء قراءة كلية لكافة العناصر الطللية لدى مختلف الشعراء ما دام أنهم يصدرون عن نظام واحد:" **فالوشم المجدد والكتابة الباقية على الحجر ، الظباء والأطلاء التي انتشرت في الطلل، السيول والريح: تلك القوى غير الإنسانية التي تتعاون جميعا من أجل الكشف عن الأطلال ، هذه الصور متقاربة الدلالة يكمل بعضها بعضا، وتنتمي إلى نظام واحد . كلها تتعاون على أن تبعث الديار. وعلى أن تصبح حية لا تموت ...**" [3].

هناك – كما يفترض ناصف – نظام واحد يقف وراء كافة التجليات الإبداعية الطللية وبالتالي فهناك عقل شعري جماعي موحد يحتضن هذه المتباينات ويترجمها إلى صور وأشكال تعبيرية ، لهذا ففهم الوشم كرمز شعري ينبغي أن يكون في إطار الدائرة التأويلية التي تقول بفهم الكل على ضوء فهم الجزء [4].

---

[1]- قراءة ثانية لشعرنا القديم : مصطفى ناصف : ص 54.

[2]- قراءة ثانية للشعر الجاهلي (الأصالة والممكن) مطاع صفدي : ص 16 مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 10 شباط 1981.

[3]- قراءة ثانية لشعرنا القديم ، مصطفى ناصف : ص 59.

[4]- تعني الدائرة التأويلية عند شلايرماخر وهو من مؤسسي النظرية التأويلية الانطلاق في فهم النص من شموليته لا في جزئية بنائه

وهكذا فلا يمكن فهم دلالات الطلل إلا باستيعاب رمزية الوشم ككتابة جماعية على الجسد. ومن هنا نتساءل : لماذا كان الجاهلي يلجأ إلى التعبير عن عوالمه الغامضة بالوشم على جسده؟

يجيب ناصف عن هذا التساؤل بالقول إن الكتابة هي ذاكرة الإنسان وماضيه والتعبير بها هو تعبير عن رغبة *في عدم زوال هذا الماضي الذي كان ذا طابع* خلاق لكنه الآن يقف موقفا متعارضا مع طموح الإنسان في استرجاعه وإعادته مرة أخرى . إن اللجوء إلى الكتابة على الجسد هو حرص ضمني على حفظ الحياة، وإصرار على ضمان بقائها متجسدة أمامه وراسخة من حوله رسوخ الوشم على ظاهر اليد . " **فكلاهما – الوشم والكتابة – تعبير عن حفظ الحياة وإحالة أحداثها المتغيرة – على الدوام – إلى رموز باقية (...) وهو أدل الأشياء على أن العقل يستطيع أن يتصور فكرة الحياة كرمز يزول فيها الفردي الفاني من أجل الكلي أو المثالي : ذلك الذي تومئ إليه فكرتا الوشم والكتابة ...**" [(1)].

يبدو لنا أن الوشم على الجسد هو ذو طابع إيجابي ما دام أنه ممارسة رمزية لضمان بقاء الحياة في صورتها المشرقة . هذا ما استوعبه الشاعر الجاهلي حول الوشم كممارسة ، لكن كيف استوعبه كمفهوم؟

لهذا فإن عَقْدَ مقارنة بين الطلل والوشم سيفضي إلى الوقوف على عدة مفارقات دلالية . هكذا، ومن خلال التأويل الأسطوري لظاهرة الكتابة على الجسد سيصبح الوشم تعويذة سحرية ضد الطلل أو لنقل ممارسة لاتقاء شره .

فما دام أنه كذلك فهو يسعى حسب ناصف إلى أن يكون أقوى من الطلل فهو الذي يستطيع أن يتغلب على أهواله وأبعاده، وهو الذي - ومن خلال رسوخ خطوطه على الجسد- مَنْ يَضْمَنُ رسوخ الحياة وبقاءها ، لأنه وبتعبير آخر « **الجهد العقلي الخيالي للإنسان في سبيل الإبقاء على الطلل والتغلب عليه أيضا . فإذا استحالت مادة الحياة إلى وشم كان هذا بكاء للحياة وإبقاء عليها ...**» [(2)].

بواسطة المنهج الأسطوري يستشف ناصف دلالة العلاقة بين الطلل والوشم ليرسو على فكرة مفادها أن صراع الاثنين تحركه رغبة دفينة في القصاص من التجربة الماضية، رغبة الوشم في أن ينتصر على الخراب. لهذا لا ينكر أن فكرة أن الطلل هو المناوئ الأول للوجود الذاتي والحضاري للشاعر الجاهلي، وبالتالي لا يستبعد أيضا أن يكون في شخوصه شخوصا للأرواح الشريرة ما دام أن الكتابة هي تعويذة *الشاعر ضد تلك الأرواح*.

من جهة ثانية تنم المقارنة بين الطلل والوشم عن وجود علاقات قوية تجمع بين مكونات القصيدة ودلالاتها المختلفة. فهي من جهة تكشف عن صراع خفي بين القوتين الرمزيتين – الطلل كرمز للموت – والكتابة كرمز للبقاء . كما أنها تكشف عن امتداد موفق لهذا الصراع ليشمل باقي الرموز الأخرى في القصيدة . وهذا يعني أن معلقة طرفة تحتضن شبكة من العلاقات الدلالية الباطنية المعقدة والصعبة التي تستدعي وجود مناعة فكرية في التلقي التأويلي لجزئياتها، أهم معالمها (المناعة) الصبر . فإذا « **صبرنا على مواجهة القصيدة بادئين بالطلل المقرون بالوشم أخذنا نفكر في ملامح الصراع بين الطلل والوشم، والصراع بين الطلل والناقة، والصراع بين الخمر والطلل. أضف إلى ذلك المغامرة المسماة بالفخر وذلك الطلل أيضا ..**» [(3)].

فالطلل بناء على ذلك هو البؤرة الدلالية المركزية التي تمد باقي الوحدات الأخرى بالصور والمعاني والرموز كما تمد القصيدة بالقوة والحصانة والتمنع.

4.2 - قفا نبك :

لقد سعى التلقي الناصفي للشعر الجاهلي إلى تجاوز المألوف من التلقيات الحديثة، وذلك بخلقه نمطا من التقبّل قائما على مساءلة المألوف ومداهمة المتداول بترسانة من الأسئلة الاستكشافية التي تنم عن وعي جريء في مناولة هذا الشعر.

ومن أبرز تجليات هذا الوعي وقوفه على دلالة كلمتي " **قفا نبك** " التي خاض في مدلولاتها الكثير من النقاد – قدامى ومحدثين - . فالكلمتان عنده ليستا عاديتين ولا تعبّران أصلا عن الدعوة إلى التوقف عن البكاء كما فهم الجميع؛ وإنما تنمَّان عن موقف جديد يعبر بهما الشاعر عن وعيه وإحساسه اتجاه ذاته والمجتمع من حوله، بل إن الكلمتين ترقيا إلى مستوى

---

[1]- قراءة ثانية لشعرنا القديم ، مصطفى ناصف، ص: 60.

[2]- قراءة ثانية لشعرنا القديم ، مصطفى ناصف، ص: 158.

[3]- نفسه : ص 159.

جديد من فلسفة الشعر عند امرئ القيس، تقوم على أساس الرغبة في تغيير نمط التفكير لدى المجتمع نفسه.

ذلك أن اللفظتين تجمعان رؤية الشاعر لسيرورة المجتمع والتعارضات التي تعتري بنيته الداخلية، فالسيرورة تومئ إلى وجود عقل جماعي يُمسك بدواليب حركتها اتجاه الأمام وبالتالي - **فقفا نبك**- هي دعوة ضمنية إلى البحث في التقابلات التي تشغل بنية هذا العقل وتفضي به إلى وجود صراعات أزلية بين الأفراد في المجتمع . إن "**قفا نبك**" هي دعوة إلى التفاعل والتعايش بين الحركات المتعارضة داخل المجتمع وبالتالي: «**فإن التوقف الذي يعنيه امرؤ القيس ليس هو انقطاع حركة الجسم، والحركة التي يعنيها امرؤ القيس ليست هي أيضا حركة الجسم وانتقاله. هذان اللفظان أجمل من أن يحملا على مثل هذا الفهم اليسير الذي سرى من ذلك مسرى الريح ...**»[1].

إن التورط في الفهم العادي لن يؤدي إلا إلى اجترار المواقف التحليلية السابقة التي تعكس بدورها وعيا عاديا ومتداولا . بخلاف التلقي القائم على حسن التدبر في إدراك التقابلات والتناقضات التي تعتري المقروء، وتضفي عليه نوعا من التشويق والاستثناء. إن استراتيجية القارئ المؤول تنهض على القدرة على تمثل اللاتماثل، أي الخوض في الاحتمال واللامتوقع، وذلك بافتراض كافة الإجراءات الممكنة لفتح مغالق النص. فالنص المألوف يتحول فهمه إلى ريح سارية، ويصبح رغم شيوعه وتداوله، عبارة عن نص متجاوز، لكن القارئ/ بحسب ناصف يستطيع أن يفتح عليه منافذ جديدة في الفهم بإعادة صياغة الأسئلة من جديد.

ولعل عبارة " **قفا نبك** " من قبيل العبارات التي تفرض وجود " **قارئ صبور**"[2] يؤسس لعمله من خلال وجود قاعدة تصورية/إدراكية قبلية لعملية التلقي؛ تنبني على حسن الإصغاء وتحمل الصعاب في تمثل ما نتلقاه ، وحتى لا يعيد ناصف ما سبق وأعلنه من أننا " **لا نبذل في التصور ما يستأهل من الصبر...**"[3] لنحاول تقبل معطياته التحليلية حول العبارة لندرك عمق ما يريد الذهاب إليه.

فبعد أن توصل إلى أن العبارة " **قفا نبك**" هي بمثابة دعوة للإمساك بدواليب حركة المجتمع، يفترض الآن أن الشاعر يدرك أن البكاء لم يكن قد ظفر بما ينبغي له من الأهمية والتقدير داخل هذا المجتمع، وبالتالي فحركة **الوجدان العربي** في المجتمع ما قبل الإسلام كانت في حاجة إلى تصحيح وإعادة نظر، وهذا ما يفسر استهلال الشاعر معلقته بهذه العبارة كما يوضح الدلالة الفكرية لعبارة القدامى حول هذه المقدمة من أن امرأ القيس "وقف واستوقف وبكى واستبكى" والتي تعكس إحساسهم بانتقال الشاعر من طور إلى طور أي من طور انغلاق الذات على نفسها إلى طور، انفتاحها على المجتمع لذلك فقد: « **أراد امرؤ القيس أن يجعل التوقف والحركة وما بينهما من البكاء مشغلة مجتمع بأسره . رأى امرؤ القيس أن المجتمع لا يحسن التأمل لأنه لا يحسن الحزن. رأى المجتمع مشغولا بما يشبه دفعة الحياة، أراد أن يوجه هذه الدفعة، أراد أن يجعل البكاء والتفكير المتصل في أمر التوقف والحركة الغامضين جزءاً أساسيا من هذه الدفعة، أو قل إنه رأى الدفعة معرضة للخطر إذا هي لم تحفل بهذه المشكلات التي أوجزها في لفظين اثنين خطيرين ...**»[4].

إذا كانت حركة الوجدان العربي قبل الإسلام تحتاج إلى تصحيح وإعادة نظر، فإن كل أشكال التعبير عن هذا الوجدان، وكما وصلتنا الآن هي في حاجة إلى إعادة القراءة، وهذا بناء على هذه القاعدة التي توصل إليها ناصف والتي تقر بضرورة مراجعة كل المعطيات التعبيرية القديمة، وعدم الاكتفاء بترديدها، واجترار أشكال تفسيرها من قبل القراء القدامى والمحدثين. ولعل هذه الدعوة هي - إلى حد ما- شبيهة بالدعوة التشكيكية التي أطلقها الدكتور **طه حسين** والتي طالب بموجبها بإعادة النظر في صحة انتساب الشعر الجاهلي إلى مصادره الحقيقية ، ما يميزها عنها، وقوف مصطفى ناصف على بعض الجزئيات التعبيرية واتخاذها منطلقا لإطلاق صيحة التغيير والإنقاذ بخلاف موقف طه حسين التشكيكي الذي رام إلى إعادة النظر في كل ما لدينا من موروث شعري قديم.

1- صوت الشاعر القديم ، مصطفى ناصف ، الهيئة المصرية العامة للتأليف، 1992. : ص 11.

2- نظرية التأويل : مصطفى ناصف ، ص: 9.

3- صوت الشاعر القديم ، ص: 12.

4- صوت الشاعر القديم ، ص: 13.

وأياً كان الاختلاف، فإن الدعوة إلى تصحيح قطب التعبير وجوهره/الوجدان العربي هي بمثابة انقلاب في وعي المتلقي وفي جوهر منطلقه، وهذا مما لم يؤخذ بعين الاعتبار في تلقياتنا المؤلوفة.

المهم فيما توصلنا إليه حتى الآن بخصوص تلقي عبارة **قفا نبك**، يمكننا أن نستوعب ما أراده الشاعر منها وأن نقف على خطورة وأهمية الدعوة إلى فهم جديد لهذا الشاعر الذي أراد أي ينفتح على مجتمع مغلق بتقاليده وثقافته، ورام من خلال شعره إلى تنبيه القارئ إلى مدلولات ألفاظه التي كانت تحمل من الدلالات والرموز ما جعلها بؤرة فلسفته في الحياة وجوهر تصوره للعالم ، لهذا فتلقي هذه العبارة يجب ألا يغفل : « **شعور امرئ القيس بالحاجة إلى التفكير في إطار الحركة ، ولم تكن الحركة التي يفكر فيها امرؤ القيس هي هذه الحركات اليسيرة التي نصطنعها من مكان إلى مكان . لقد كانت أوسع وأعمق. كانت شبه فلسفة ...**» [1].

نستطيع أن نقول بعد رصنا لتأويل مصطفى ناصف للمكون الطللي إن الأخير يحمل من الدلالات والرموز ما تستدعي من القارئ استحضار كافة عُدَّته المنهجية والفكرية علاوة على خصائصه الشخصية المساعدة.

من جهة أخرى تكشف لنا المقاربة الناصفية أن الشعراء الجاهليين يصدرون عن عقل جماعي واحد، ولذلك فكل قراءة للنص الطللي، هي في حد ذاتها قراءة للنص الآخر. فعلى الرغم من اختلاف الصور والدلالات، فالبكاء واحد والموقف واحد والمنطلق أيضا واحد، لأن الكل يغرف من معين لاشعور جمعي واحد.

تكشف لنا القراءة التأويلية الناصفية عن التزام جماعي للشعراء حيال القضايا التي يعبرون عنها في الطلل، فالمسألة ليست كما قال أحد المحدثين « كان الغزل الطللي جزءا من تجربة الشاعر الحية. وليس معنى ها في المقام الأول أن الناس في عصره كانوا يقفون على الأطلال، أو أنه هو نفسه كان يفعل ذلك. إنما معناه أساسا أن امرأ القيس وجد لهذا الوقوف معنى في حياته الخيالية وأنه رأى فيه مجالا للتعبير عن نفسه...».

لم يكن التعبير انفراديا ومعزولا عن التزام الشاعر بهموم مجتمعه، بل كان لاوعي الشاعر مشدودا وبقوة إلى أوتاد ضاربة بعمق في لا وعي المجتمع وبالتالي فتفسير الطلل بناء على النزعة العاطفية الفردية، هو تفسير لا يرقى كما يرى ناصف إلى مستوى التلقي الحقيقي.وبناء على ذلك فقد وجدنا أن الكتابة على الجسد هي حلم جماعي لتخليد الحياة وضمان استمراريتها، وبقائها حية في ذاكرة الشعراء، إنها التعبير الملائم الذي يسمح بالقول إن فكرة التشبث بالوجه المشرق في الحياة، هي حلم يراود لاشعور الشاعر ويحثه على التعبير عنه بواسطة صورة الوشم. أما **قفا نبك** فتعكس لنا المستور والخفي في عقل صاحبها، إنها الدعوة الصريحة للتفكير في إطار الحركة وليس الثبات، إنها دعوة صريحة للكف عن البكاء بسبب ماض جارح.

وفي خضم هذه الدلالات المستنبطة سنلاحظ توظيف بعض المناهج المساعدة على هذه الافتراضات. لعل الأقرب منها إلى منطق الدلالة هو المنهج الأسطوري الذي ساعد على فهم الدلالات الروحية للطل،ل ثم المنهج النفسي الذي أمدته بآليات اللاشعور الجمعي. وهذا كله خدمة لرؤية التأويل التي ينطلق ناصف منها في قراءته.

---

[1]- غربة الملك الضليل : عبد الرشيد الصادق محمودي ، مجلة فصول ، عدد 2 يناير فبراير ، المجلد الرابع: ص 149.

قراءة في العدد الحادي عشر، المجلد السادس، 2013 من مجلة مقاربات " راهنية الفلسفة"

ذ. عبد الله احادي
الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين – وجدة

خصصت مقاربات عددها الحادي عشر، المجلد السادس 2013 لمحور "راهنية الفلسفة" في دعوة منها إلى المساءلة الراهنية للفلسفة باعتبارها مسار حياة حابلة بالأسئلة التي يمكن أن تصادف الإنسان في حركاته وسكناته، ومحاولتها الضرب على الوتر الحساس، مربط الفرس في كل تفكير سليم يروم المسايرة والتجديد على مستوى التصور والأفكار، أنه تراث الأمة الفكري والثقافي والفلسفي والإيديولوجي، إذ بالسؤال ومعاودة طرحه نكون قد بدأنا في تعرية واقع مهووس، وحفرنا في كيان الذات المفكرة الداعية لعصرنة الواقع انطلاقا من راهنية الفلسفة. وهو ما تبدى من خلال طرحها لسؤال جوهري مفاده: ما هو زمن الفلسفة هل هو زمن الحاضر؟ أم اللحظة؟ أليست الفلسفة فكرا تنبؤيا استباقيا؟..."[1].

إذ بإجابتنا على هذا السؤال نكون قد أدركنا فحوى خطاب عدد مقاربات "راهنية الفلسفة" الذي قسم إلى خمسة محاور، وكل محور وزع إلى محاور صغرى بانية للمحور الأكبر، في محاولة منها تقديم تصور متكامل سمته الانسجام والاتساق والتناغم فيما بينها. ناهيكم عن التقديم الراصين الذي منيت به المجلة، فضمنته إشكالية راهنية الفلسفة التي صيغت في أسئلة مثيرة وموجهة، وكذا أرضيتها المحتوية على ما جاد به كل من الإريغنيس، والميتوس/اللوغوس، وبوليس/ديموس والفارماكون، وكرونوس/إيون، ثم محاورها المقترحة والمعقودة في خمسة كما أسلفت.

عنون المحور الأول بـ "**تقاطع الفلسفة الإسلامية والتيولوجيا**"، وحوى أربعة محاور على التوالي.

"حداثة التفكير النقدي عند القاضي عبد الجبار الهمذاني" بقلم الدكتور عاصم"محمد أمين" بني عاصم.

انشغل الناس بعبد القاهر الجرجاني وبالقاضي الجرجاني، ولم يتسن للعديد منهم الاطلاع على حداثة تفكير نقدي وهب للقاضي عبد الجبار الهمداني المعتزلي، فكانت الفرصة سانحة لعاصم ليقدم لنا حداثة تفكير الرجل من خلال كشفه عن قضاياه النقدية الحداثية المسهمة في بناء نقد عربي كانت له اليد الطولى في حلقة النقد العالمي.

وجاء الإفصاح عن قضايا الرجل النقدية الحداثة في مبحثين: الأول "أفق الحداثة"، وقف فيه على مصطلح الحداثة ومفهومها وبواعثها، ليؤكد أن الحداثة "لا يمكن ربطها بالزمن، فلها أن تتحول في أي لحظة من لحظاته"[2] وأن مرتكزاتها تنبثق عن الذاتية والعقلانية والعلمانية ثم العدمية كركيزة أساس من ركائز الحداثة في تقويض القيم وزعزعتها وتدنيسها، معرجا على لونين من ألوان الحداثة وهما: الحداثة النقدية وفي ظلها، "يصبح الإنسان فاعلا ومصدرا ويصبح الشعر في المثال السابق مصدرا إنسانيا بحثا[3]. والحداثة عند المعتزلة باعتبارها حداثة قائمة على "التساؤل التحليلي التعليلي الذي تفرضه المنهجية العلمية المتجاوزة للنمطية النقلية في التفكير، وعد العقل مقياسا للحقيقة[4]. وبهذا يكون الباحث قد رسم حداثة المعتزلة في مبادئ خيطها الناظم هو العقل والتساؤل.

والثاني سماه ب "حداثة التفكير النقدي عند القاضي عبد الجبار الهمذاني المعتزلي"، فاستجلى قضاياه النقدية الحداثية كما هي مبثوثة في كتبه الأربعة[5]. وهي قضايا مرتبطة بنشأة اللغة، والمواضعة، والاصطلاح فيها، واللفظ والمعنى، وعلاقة الدال

[1] - ينظر تقديم مجلة مقاربات، ع11، مج 6، 2013، ص 5.

[2] - عاصم 'محمد أمين' بني عاصم: حداثة التفكير النقدي عند عبد الجبار الهمذاني، م مقاربات، ع 11، مج 6، 2013، ص 8.

[3] - نفسه، ص 9.

[4] - نفسه.

[5] - أنظر، عاصم محمد أمين بني عامر: حداثة التفكير، م س، ص 20.

بالمدلول، والمجاز، والتأويل الأدبي. والحصيلة النهائية أن الناقد عبد الجبار الهمذاني المعتزلي يعد بحق ناقدا حداثيا فذا. وهذا راجع بالأساس إلى ما حفلت به كتبه من قضايا متعلقة بالإنسان لأجل الإنسان، وتدفع به إلى إثبات فاعلية الإنسان التأويلية كمصدر لكل انبثاق.

2- الثيولوجيا الإسلامية من العقل النظري إلى العقل العملي، بقلم الباحث مقدم بن المقدم. رصد فيه بعض الإشارات الألمعية لمسار الثيولوجيا الإسلامية بعدما طعمت بالنقد الكانطي، منها إلى المراحل الإبداعية التي قطعتها الثيولوجيا الإسلامية بعد تلاحمها بالفلسفة، ومشيدا بما وصلت إليه أوربا خلال القرنين السابع والثامن عشر من تطور على مستوى النسق العلمي الذي منح أسسا ومبادئ كونية ملائمة لإخراج المجتمع الأوربي من محنته الثيولوجيا. فكان لإيمانويل كانط النصيب الأوفر في هذا التغيير، وداعيا إلى استلهام، واستثمار التصور الكانطي الثيولوجي، وذلك من خلال "جعل الإنسان محور هذا الفكر (الثيولوجي)"[1] بغية بناء علم كلام عملي la théologie pratique، قائم على علم الكلام الأخلاقي la théologie morale، وعلم الكلام السياسي la théologie politique، وهادف إلى "تحديد جوهر الإيمان بأفق إنساني"[2]. فالدين في حضن علم الكلام العملي "ليس فعلا ولا فكرا، إنه إحساس وتجربة روحية وجودية"[3]. وهنا يمضي بنا الباحث إلى وضع اليد على إشكالية المتكلمين في مقاربتهم للمبحث الخاص بالألوهية، فيقودنا إلى الأخذ بالآليات المفهومية الكانطية لاستثمارها في الحقل الثيولوجي، ثم ليثبت "أن اختلاف الفرق في التوحيد الصفاتي، لا يعكس اختلاف الحقيقة الإلهية، موضوع العبادة والتجربة الروحية، بل يعكس اختلاف البشر في لغة التعبير وأنماط القيم ومبادئ الإدراك التي تؤطرها الشروط الثقافية والبنى الاجتماعية السائدة في كل تكوين مجتمعي وكل بنية حضارية"[4]. ويختم بحثه بالتأكيد على إلزامية علم الكلام "بالبحث في القوالب الإدراكية التي تهتم بها المعطيات الخارجية، وتفسرها كتجارب دينية في معرفة الله"[5].

3- "في علم النبات عند أبي بكر بن باجة" للدكتور محمد أبو حفص. تتبع الباحث في هذا المحور تصور أبي بكر بن باجة بنوع من الحذر والترتيب العلميين بغرض بناء إشكالية مفادها أن أبا بكر بن باجة قد استفاد مما كتبه أرسطو في علم النبات، وأن مقالة النيلوفر لابن باجة تشكل قيمة مضافة إلى ما كتبه أبو بكر ابن باجة في علم النبات سواء على مستوى النوع، أو التوالد، أو التغذية ... على أننا نجد الباحث قد قسم بحثه إلى ثلاثة محاور: عقد الأول منها للحديث عن كتب ابن باجة في علم النبات ومساهماته الجمة في هذا المجال، وكشفه لمصدر مقالة النيلوفر، وارتباطها الوطيد بكتاب 'النبات'، وبيانه لسبب اهتمامه بالنيلوفر القائم على البعد الرمزي "الدال على الحب والجمال والإخصاب والأنوثة في الحضارة المصرية المسمى ب"عرائس النيل"[6]. وعقد المحور الثاني للحديث عن مصادر ابن باجة في علم النبات وعلاقته بكتاب 'النبات' المنسوب لأرسطو، ليؤكد أن هذا الأخير مصدر من المصادر الأساس لابن باجة في علم النبات، وأن المقارنة بينهما أبانت عن التقارب فيما بينهما ، و"إن كان ابن باجة أكثر اختصارا من أرسطو"[7]. في حين خصص المحور الثالث للحديث عن مضمون كتاب النبات لابن باجة، وأهم قضاياه المتراوحة بين ما هو مرتبط بمسألة التولد عند النبات، ومنها ما هو متعلق بمسألة تغذيتها وأحوالها العامة. لينتهي إلى القول إن حديث ابن باجة عن هذه الأحوال لإبراز الاختلافات الموجودة بين أنواع النبات وفصوله...[8].

4- "إشكالية التجديد في فكر حسن حنفي" للدكتورة كريمة كربيه. هدفت الباحثة من وراء هذا المحور إلى تبيان مظاهر مشروع المفكر حسن حنفي في التعامل مع التراث وتلمس أوجه التجديد فيه وانتقاده. وتلبية لهذه الرغبة رسمت الباحثة خطة عمل تمثلت في تقديم تعريف للتراث من وجهة نظر المفكر حسن

---

[1]- أنظر، محمد بن المقدم: الثيولوجيا الإسلامية، من العقل النظري إلى العقل العملي، م س، ص 25.

[2]- نفسه، م س، ص 28.

[3]- نفسه.

[4]- محمد بن المقدم: الثيولوجيا الإسلامية، من العقل النظري إلى العقل العملي، م س، ص 28.

[5]- نفسه، ص 29.

[6]- أنظر محمد أبو حفص: في علم النبات عند أبي بكر بن باجة، م س، ص 33.

[7]- نفسه، م س، ص 36.

[8]- نفسه، م س، ص 40.

حنفي[1]، ومعرجة على ماهية تجديده في فكره، ومظاهره المتجلية في: إعادة بنائه، وأنسنته[2]، ولن يتسنى تحقيق ذلك- حسب المفكر- إلا بتطبيق المنهج الظاهراتي الفينومينولوجي[3]. إذ إن أهم إنجازات التجديد تتمثل في "إيجاد مسافة فاصلة بينه وبين الموروث الفكري والعقائدي والفقهي والاجتماعي يمكن من خلالها استيعاب معقولية الموروث وتاريخيته"[4]. أما أهدافه فقد لخصتها في كون "الارتباط بالماضي لم يعد تركة ثقيلة وإرثا عائقا عن التطور بل صار لازمة من لوازم الانتقال النهضوي ومدخلا يفتح أمام المسلمين طرقا جديدة في التفكير والاتصال بالتاريخ وتفهم ما يجري في المجتمعات المعاصرة"[5]. لتنتقل بعد ذلك إلى نقد المشروع التجديدي لديه، مشيرة إلى كونه "يقدم نفسه مفكرا همه صياغة التقدم الحضاري في مجتمعاتنا"[6]، من خلال اعتباره التراث "عملا إنسانيا دينيا يستند إلى المذاهب والفرق والاختيارات بينها، ولا يستدل بالنص المقدس" معتبرة كتابه 'من العقيدة إلى الثورة' تلخيصا لمراميه "فالعقيدة (تراث) والثورة (تجديد)، والعقيدة اهتمام بالله والرسول وهذا يجب تجاوزه، والثورة اهتمام بالإنسان وهذا الذي يجب أن ننشغل به ونركز اهتمامنا حوله"[7]، ومتسائلة عن حدود نجاح مشروعه المفتوح على أكثر من جهة، ومنتقدة لمنهجه الفينومينولوجي المغلب للنزعة البراغماتية، ولتسليمه بأسبقية العقل على النقل دونما تأصيل عقلاني لمبررات هذه السلطة، مفترضا(أي حسن حنفي) أن قوة العقل تفوق قوة النص لأن النص في رأيه لا يثبت شيئا بل هو في حاجة إلى إثبات[8]. منبهة إلى خطورة تحليله وتقديمه[9]، ومؤكدة مخالفته لجمهور المسلمين قديما وحديثا، وتجاهله للتاريخ الإسلامي برمته[10]، ومؤاخذة عليه ترتيبه المعكوس لمصادر التشريع الإسلامية. خالصة إلى كون مواقفه مجتمعة تعبر عن موقفه هو دون إلزامية أحد بها. ومستنكرة تحويل بعض القراءات الموسومة بالحداثية النص في الحاضر إلى عائق يؤشر على التخلف[11].

أما ميسم المحور الثاني، فهو "**الفلسفة بين المواطنة وفن العيش**"، وتضمن هو الآخر أربع مساهمات:

1 – مساهمة الدكتور عز العرب لحكيم بناني، بعنوان "من المواطنة السياسية إلى المواطنة العالمة في كتابات هابرماس المتأخرة" ساعيا إلى إبراز ضرورة الانتقال لدى هابرماس من المواطنة القطرية إلى المواطنة العالمية بناء على تبني قيم حقوق الإنسان. وتحقيقا لهذا المسعى حدد الباحث مقاله في ثلاثة محاور:

- ميز في الأول بين المواطنة القطرية والمواطنة الكونية، وأبان عن استحالة الاندماج الكلي في كونية حقوق الإنسان، وذلك راجع إلى الاختلالات البينة في رسم معالم حقوق الإنسان المحترمة لهوية الأفراد والجماعات.

- ورسم في الثاني الإطار المؤسساتي لحقوق الإنسان من خلال تحديده لايجابيات تصور هابرماس مؤكدا عدم إمكانية تحقيق الإجماع في قضايا العقيدة والآراء الخاصة والمذاهب الفكرية والتصورات الاختلافية مع استطاعة الوصول إلى حد أدنى من الاتفاق إذا ما ظهرت مؤسسات حقوقية صامتة لتحقيق الأهداف الأساسية.

- ونبه في الثالث لتحديات الحد من سلطان السيادة داخل المجتمع الدولي، فأقدم الباحث على تقديم عدد من التحديات المعيقة للظفر بديمقراطية كونية محترمة لحقوق الإنسان.

ويختم مساهمته بدعمه لتصور هابرماس بخصوص ضرورة إنشاء مؤسسات اجتماعية عادلة ومنصفة، واختلافه معه في اختزال قضايا حقوق الإنسان إلى قضايا مؤسسات دولية[12].

---

[1]- كريمة كريبه: إشكالية التجديد في فكر حسن حنفي، م س، ص ص 41-42.

[2]- نفسه، م س، ص 43-48.

[3]- نفسه، م س، ص 48.

[4]- نفسه، م س، ص 51.

[5]- نفسه، م س، ص 53.

[6]- نفسه.

[7]- نفسه.

[8]- نفسه، م س، ص 54.

[9]- نفسه، م س، ص 55.

[10]- نفسه.

[11]- كريمة كريبه: إشكالية التجديد في فكر حسن حنفي، م س، ص ص 55.

[12]- عز العرب لحكيم بناني: من المواطنة السياسية إلى المواطنة العالمة، م مقاربات، ع 11، مج 6، 2013، ص 61..

2- مساهمة الدكتور عبد العزيز بومسهولي "استعادة الميتافيزيقا". بدأ الباحث مقاله بسؤال جوهري مؤداه: هل الميتافيزيقا ضرورية للحياة الإنسانية، وإذا كانت كذلك فلماذا هي ضرورية لوجودنا؟ ويختمه بسؤال لماذا استعادة الميتافيزيقا الآن؟ وبين سؤال البداية والنهاية نستجلي جوهر المقال المبني على إعادة الاعتبار للذات الإنسانية وتقديرها للكائن البشري وربطه بالعالم المعيش. هكذا يأخذنا الباحث إلى عالم ميتافيزيقي مشارك للعالم الإنساني ومغاير لعنف الوجود وحياديته ووحشيته. لأجل مواجهة الاغتراب داخل الوجود بألفة الضيافة في مسكن العالم الإنساني[1].

3- مساهمة الأستاذ عبد الصمد الكباص "السر والمتعة، سؤال مشترك بين الطب والفلسفة". يسعى الباحث من وراء هذا البحث تأكيد العلاقة المشتركة بين الطب والفلسفة في تصورهما لسؤال السر والمتعة. وهو سؤال نابع من مشكلة أكبر مندسة في "أن ما لا نعرفه يتحرك في صلب ما نعرفه"[2]، أي أن فحوى ما يصبو إليه الباحث لكشف المشترك بين الطب والفلسفة كامن في تحويل اللامعرفة إلى معرفة مطلقة، أي نقل النقص المطلق إلى مستوى الاكتمال المطلق، وتحويل المجهول إلى مكان أعلى للسر، وجعله قوة تدخره وتحتكره[3]. ويضرب مثالين لهذه الحقيقة: المثال الأول متربص بالذات الإلهية المستحقة لشرف القداسة الكبرى باعتبارها سرا منبثقا من اللامعرفة التي تسكننا، إذ بدون هذا السر تغدو الذات الإلهية مستحيلة[4]. وهكذا فالنقص في حق الله كشف للسر، فما وصل إليه العلم والتقنية هو تأكيد لهذا السر، وكل محاولة لإفراغ الله من حمولته المقدسة المستمدة من اللامعرفة محاولة فاشلة.

أما المثال الثاني، فضربه بالقرآن كنص قدسي مؤيد لمبدأ ادخار السر، ومبين لحجم الحمولة القدسية المتعالية عن كل جهل بشري، وهو تعال مستمد من اللامعرفة المنطوية على التستر والحجوب. فالإنسان "خلق من صلب نقصه قداسته، ومن صميم جهله مطلقا"[5]. وينتقل الباحث بعد ذلك ليفصح عن كون الفلسفة لم تتمكن؛ هي الأخرى؛ من الإفلات من النزوع التقديسي للخفي المنفلت من سيطرة الحواس، ليغوص بنا في عالم الجسد الذي غدا كتابا مفتوحا على كل الاحتمالات لإعادة ابتكار الذات، وتشكيل هوية جديدة. وهو ما دفع الباحث إلى القول "إذا كانت الروح هي الاسم الرسمي للسر المبثوث في الجسد وبؤرة ربطه بالغيب، فإنها اليوم جردت من مفعولها الملغز هذا وصارت اسما لشيء مادي لا سر فيه"[6]. لذا فإن سؤال المتعة . في تصور الباحث- أكثر وجاهة من سؤال الحقيقة، لأن صلب وجودنا هو الذي يطرحه، أي أجسادنا ورغباتنا.

وينهي الباحث بحثه بدعوة مفادها ألا شيء يوجد خارج جسدنا. فكل إمكاناتنا في الوجود متضمنة في جسدنا، في الرغبة التي تتحرك فيه. "فمن يناهض الجسد أو يبني نظاما قيميا لتحقيره يناهض المشروع الإنساني بكامله"[7]. إذ لسان حال الفرد بعد تحقيق المتعة هو "متعة العيش وبهجة الوجود، أي ذلك الإحساس المنتزع من اللحظة ذاتها المملوءة بالقوة والفرح والكمال"[8].

4- مساهمة الدكتور حسن أوزال "فن العيش"، استهلت بالحديث عن ضروب العيش وأصنافه، ومراتبه، ودرجاته، ليحدد في موضع آخر من المقال العيش على نحو فني جمالي قاصدا به التخلص من المنظومة الأخلاقية السائدة والانتصار لنمط وجود إيطيقي ينحت على نحو فردي عبر الإبداع والابتكار في دعوة منه لتذوق هذا اللون الممتع من العيش لكونه ينأى بنا من نفعية شعوبية إلى نفعية متعوية[9].

ووسم المحور الثالث ب "**في الحاجة إلى الفلسفة: النقد الاختلاف/الهوية**"، وتضمن هو الآخر أربع مقالات:

المقالة الأولى بعنوان "شبح النهاية أو النهايات الصغرى والكبرى" إدريس كثير. فعمل على تحديد شبح النهاية بحد النهاية - استهلالا- فلسفيا، ولغويا ودينيا من

[1]- عبد العزيز بومسهولي: استعادة الميتافيزيقا، م س، ص 66.
[2]- ينظر عبد الصمد الكباص: السر والمتعة، سؤال مشترك بين الطب والفلسفة، م س، ص 68.
[3]- نفسه.
[4]- نفسه.
[5]- نفسه، ص 70.
[6]- عبد الصمد الكباص: السر والمتعة، سؤال مشترك بين الطب والفلسفة، م س، ص 72.
[7]- نفسه، ص 77.
[8]- نفسه، ص 78.
[9]- حسن أوزال: فن العيش، م س، ص 80.

خلال ضربه لمثال سدرة المنتهى في الثقافة الدينية وتحديد أوصافها وعلاقتها بموضوع المقال، لينتقل إلى كانط ونهاياته الثلاث، وطرحه لأسئلة توجهية من قبيل: هل للتاريخ من هدف؟ أيمكن أن نأمل في تاريخ كوني أم أن التاريخ سيبقى تواريخ جزئية متفرقة؟ هل للتاريخ نهاية؟ وما نهايته أو غايته؟

وفي الإجابة عن هذه الأسئلة تتبدى الغاية من النهاية عند كانط والقائمة على "نهاية التاريخ والعالم حيث تكون الحقيقة كلها حاضرة في تحول "العقل النظري" إلى "عقل عملي" تام"(1). وقد تأتى للباحث هذا الاستنتاج بعد أن نشر تسعة أطاريح لتصور متكامل عن تاريخ كوصموبولوجي كوني(2)، وقدم تفسيرين للغاية من انتظار الناس لنهاية العالم: الأول، لا معنى للحياة بدون محاسبة، والثاني، أن الحياة عبارة عن فساد، ومن الحكمة وضع حد وبطريقة مخيفة لكل هذا المسخ. ليعرج للحديث عن نهاية التاريخ عند هيجل وإعجابه بتصور نابيون، ليدخل بنا في ما سماه "شبح النهايات" لدى جاك دريدا، فيشير إلى التاريخ عند هيجل "تمظهر للسيرورة الإلهية في أعلى مراتبها: هذه المراتب هي أخلاق الشعوب وثقافتها وفنها ودينها وعلمها... كل هذا العقل حين يركب في أعلى علاه يعطينا الفكرة، فكرة الله والخير"(3). ولتحقيق هذه الغاية في . رأي الباحث . لابد من توفر وسائل، وتتبع مصائر. وفي تحقيقها سينجلي الهدف من التاريخ، إنه "تحقيق الحرية لا بتقدم دائري جدلي تناقضي"(4). وتتبدى حقيقتها في "تحقق الروح المطلقة، أو تحقق الفكر بصفة مطلقة"(5). بيد أن تصور جاك دريدا للنهاية مخالفا لسابقيه، إذ يرى أن نهاية التاريخ هي "نهاية حدث في التاريخ، وبالتالي أليست نهاية التاريخ هي نهاية مفهوم معين للتاريخ؟"(6)، ليؤكد الباحث في نهاية مقاله؛ بعد أن طرح سؤال كيفية تحقيق نهاية يعمها الحلم والسعادة والخلاص؟ أن "فقر فوكوياما وبؤسه الفلسفي أو سذاجته كما يسمها دريدا هو ما يفسر هذه السطحية في فهم تاريخ البشرية"(7).

1- إدريس كثير، م س، ص 84.
2- نفسه، ص 83.
3- نفسه، ص 85.
4- نفسه، ص 88.
5- نفسه، ص 90.
6- نفسه، ص 93.
7- نفسه.

المقالة الثانية بعنوان "هل نحن في حاجة إلى الفلسفة؟" للدكتور محمد حجاوي. يبدأ الباحث مقالته؛ بعد استهلاله بقولة نفيسة لدريدا في تمجيد الفيلسوف؛ بما سماه بالمهمة العسيرة، مهمة الحاجة إلى الفلسفة. وفي ثنايا البحث عن هذه الحاجة يصطدم الباحث بما عبر عنه بالأسئلة الصعبة(8). وفي سياق الإجابة عن هذه الأسئلة، سيصاب الباحث بالقلق والحرج المؤديان إلى دعم الجهود البناءة لتحقيق أصالة الطموح وجديته بغية بناء موقف جريء يأخذ بعين الاعتبار الحاجة إلى إبداع فلسفي، ليخلص في المحصلة إلى القول إن "المفكر الفيلسوف، اليوم، أصبح لزاما عليه العودة إلى كونية وشمولية الفلسفة، ليس في معناها الميتافيزيقي طبعا، بل في عالميتها اللامحدودة، لا بلغة ولا بقومية ولا بدين. ما هذه العالمية إلا التواصل والقدرة عليه"(9).

أما المقالة الثالثة للدكتور عمر التاور "في معنى الاختلاف عند جاك دريدا، الإرجاء والتأجيل"، فقد بنيت على مبدأ الاختلاف الدريدي القائم على النشر والتفكيك والتجديد. هكذا نلفي الباحث يستدعي مفهوم الاختلاف عند كل من هيجل ودي سوسير وهوسرل لتشييد المفهوم عنده، والمؤسس على "عدم انطباق العلامة على معنى محدد، وإنما يمكن أن تأخذ داخل أي نص سلسلة لا متناهية من المعاني المختلفة. أما الإرجاء والتأجيل فيعني أن اقتناص المعنى يعبر عن عملية مؤجلة دوما، والإرجاء عكس الحضور، فحين نعجز مثلا عن الإتيان بفكرة نشير إليها بكلمة(علامة)، ومن ثم، فنحن نستعمل الكلمات/ العلامات مؤقتا ريثما نتمكن من الوصول إلى الفكرة. وعليه فإن العلامة حضور مرجأ للأشياء والمعاني، ولا يمكن افتراض حضورها إلا في وجود الغياب، وذلك محال"(10). ويخلص الباحث إلى كون جاك دريدا له الفضل الأوفر في إضافة مفاهيم جديدة ساهمت بشكل كبير في إغناء النص على مستوى الدلالة المتصارعة داخله، فتغدو المعاني غير مستنفذة بتعدد القراء المتعاقبين عليه.

والمقالة الرابعة للدكتور يوسف تيبس، عنونت ب "الفلسفة النقدية وتحرير العالم"، حاولت الدفاع عن

8- محمد حجاوي: هل نحن في حاجة إلى الفلسفة؟ م س، ص 94.
9- نفسه، ص 98.
10- عمر التاور: في معنى الاختلاف عند جاك دريدا، م س، ص 102.

أهمية الفلسفة النقدية في بناء تصور جديد يسعى إلى تحرير العالم من قبضة التصور العلمي التقني، ذلك أن مهمتها هي "الكشف عن المصالح القابعة وراء معارفنا من أجل معرفة أسباب الأزمات الاجتماعية، وبالتالي حلها اعتقادا منها أن كل معرفة تخضع في نهاية الأمر لتوجيه مصلحة معينة، وهو ما يعني أن العلم لا يخلو من إيديولوجيا"(1). متأسيا بما سطره يورغن هابرماس في معظم كتاباته حول العلم والتقنية والمعرفة الإنسان باعتبارها أقطاب رئيسة لتحرير العالم، وهو ما وضحه في نهاية المقال من تأكيده على ضرورة "تحرير الإنسان من كل تصور للعالم يسلبه قدرته على الإقناع، أي الوعي الحقيقي بالوجود الفردي و الجماعي"(2).

واهتم المحور الرابع ب "**الفلسفة والترجمة: إبداع واستعارة**"، وقيضت له ثلاث مقالات:

الأولى للدكتور عز الدين الخطابي بعنوان "فلسفة السينما أو علاقة الصورة بالفكر"، حيث انطلق من فكرة جيل دولوز القائلة إن "قيمة الصورة تتجلى في الأفكار المتولدة عنها"(3)، والبانية لأطروحاته حول الصورة السينائية، ليقترح الباحث خطة لمعالجة علاقة الصورة بالفكر، والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

البدء بالوقوف عند مفهوم دولوزي آخر متمثل في صدمة الفكر، إذ الاصطدام بالصورة يوقظ الفكر فينا، ويجبرنا على التفكير فيما هو كلي انطلاقا من ثلاث مستويات دولوزية:

1- نقل حركة الصورة من المشاعر إلى المفهوم.
2- نقل الحركة من المفهوم إلى المشاعر.
3- تجلي المفهوم في الصورة، والصورة في المفهوم.
4- الانتقال إلى الإشكالات التي أثارتها علاقة الصورة بالفكر انطلاقا من تصور كل من برغسون وجيل دولوز.
5- الانفتاح في النهاية على ما سماه بحوار الفلسفة والسينما.

والحصيلة من هذا المقال هو تأكيد الباحث على إمكانية "التقاطع والتكامل بين مجال إنتاج الصورة ومجال إنتاج الأفكار نموذجين راقيين للإبداع الإنساني"[4].

أما الثانية فهي للدكتور أحمد إدريسو بعنوان "الملاك المختفي: محاورة الوجه الآخر للاستعارة". أستهل الباحث محاورته بقيثارة الفلسفة، وأنهاها ب "في صمت الجدلية"، وبينها ينقشع هلال الأسطورة بحمولتها الدلالية الكامنة في تحريك دوالب الكون، وتأسيس أفعال جديدة لإدراك حقائق الإنسان والوجود والعالم. على أنه بدأ قيثارته بالعزف على أسئلة فلسفية موجهة لحقيقة الكون والإنسان بغية بناء تصور نسقي محكم، طامحا إلى تشكيل وتحقيق صورة مثالية للإنسان والكون بالإجابة عن أسئلة فلسفية، وكنها هو "البحث عن منطقية الأشياء وعن انبناء إبيستيمي للعالم: يتسم بدرجة عالية من التجريد المنطقي الجدلي"[5]. وخلص في خاتمة المطاف أي في "صمت الجدلية" إلى كون العمل الفني أو الفلسفي لن يتسنى له الوصول إلى بناء صرح أشياء العالم إلا إذا "تسلحا بأنظمة العالم الأسطوري ومائها الاستعاري: ذلك أن جوهر الأسطورة ابتلاع للأليف وابتداع للمتوحش في أحلام وتصورات الذات الإنسانية"[6]. إيمانا منه أن الاستعارة تشرئب إلى مستوى إبداعها على غير مثال سابق.

أما المقالة الثالثة، فهي للباحثة حسناء العمراني "بصدد الدرس الفلسفي"، فحواها رسالة من الرسائل العشر المخصص لما بعد الحداثة مأخوذة من كتاب:

Jean Francois Lyotard: **Le Postemoderne expliqué aux enfants.** Edition Galilée.1988 .

تكلفت الباحثة بتعريبه. فالمطلع على هذا المقال سيلفي نفسه حقا أمام درس فلسفي بكل إوالياته المعرفية والديداكتيكية ممكننا إياه من إعادة النظر في طرق التدريس عامة والدرس الفلسفي على وجه الخصوص. على اعتبار أن هذا الأخير "لا يعلمنا بأن القراءة لا تنتهي، بأننا ما فتئنا نبدأ في القراءة، وأننا لم نقرأ جيدا ما قرأناه. إنه تمرين في الإنصات"[7]. وهذا الإنصات القائم على الجدال والحوار، وفي بعض

---

[1]- ينظر يوسف تيبس: الفلسفة النقدية وتحرير العالم، م س، ص 111.

[2]- نفسه، ص 115.

[3]- عز الدين الخطابي: فلسفة السينما أو علاقة الصورة بالفكر، م س، ص 116.

[4]- نفسه، ص 119.

[5]- أحمد إدريسو بعنوان الملاك المختفي: محاورة الوجه الآخر للاستعارة، م س، ص 121.

[6]- نفسه، م س، ص 125.

[7]- جون فرونسوا ليوتار، بصدد الدرس الفلسفي، تر، حسناء العمراني، م س، ص 127.

الأحيان الصراع والاقتتال؛ كما يؤكد المقال؛ لن يتم إلا إذا "كنا قادرين على مواجهة الآراء السائدة، والمغرضة. لكن علينا حشد قرارانا والاقتناع بمعركتنا"[1]. هكذا استطاع المقال أن يقدم لنا درسا بيداغوجيا يحترم طفولة الفكر، ويغني فكر الطفولة، ويراعي إواليات التدريس النسقي.

واستأثر المحور الخامس والأخير من المجلة بالاهتمام ب "**الفلسفة والأدب**" في مقالتين: الأولى منهما للدكتور رضوان الخياطي "رسالة ابن حزم في الرد على ابن النغريلة، دراسة وتحقيق". جاءت هذه المقالة في سياق الرد على "كتاب في تناقض القرآن" الذي ألفه يونس بن شموئيل هنجيد اليهودي، والذي تحقق الباحث من نسبته إليه لا لأبيه. ومضمونه يدور حول "التطاول على ملة الإسلام والإساءة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، كما ورد على لسان ابن حزم"[2].

أما لب الرسالة، فقد جاء؛ كما حدده الباحث؛ لرد الاعتبار لكتاب الله أولا، ولنبيه ثانيا. فتكفلت "المقدمة بتحديد الأسباب الداعية لكتابة ابن حزم لهذه الرسالة"، والتي لخصها في "تطاول اليهود على المقدسات الإسلامية نتيجة العداء المتأصل في قلوب اليهود للعقيدة السمحة وللرسول الكريم صلى الله علية وسلم"[3]. لينتقل في ما بعد إلى تشريح مغزاها المعقود في ثمانية فصول "اعتمد فيها ابن حزم تقنية العرض والتوازي"[4]. هذا دون أن يغفل الباحث الحديث عن الأبعاد المعرفية والسامية للرسالة، والتي تكشف بحق حقيقة الرسالة أولا، ثم داعي الرد على ابن النغريلة ثانيا[5]. ليخلص في خاتمة هذه المقالة إلى كون ابن حزم لم يتصد وحده لغطرسة ابن النغريلة، بل هناك شعراء مسلمين بالأندلس ساهموا في رد شماتته[6].

أما المقالة الثانية، فهي للباحثة سليمة بالنور بعنوان "أمين معلوف والكتابة الروائية التاريخية". اختارت الباحثة لبناء مقالتها البدء بالحديث عن أهمية أمين معلوف ودوره الطلائعي في الكتابة الروائية التاريخية، وتقديم نبذة موجزة عن حياته وشهرته، ومساهمته في تقديم صورة صادقة عن الحضارة العربية في أعين القارئ الغربي. لتمر على نقل أعماله الإبداعية ومناقشتها بنوع من الإحساس المرهف المعبر عن رهافة المعلوف في ترجمة حقيقة الحضارة العربية من خلال "روايته التسجيلية الشبه وثائقية 'الحروب الصليبية كما رآها العرب' سنة 1983، وروايته الموسومة ب'ليون الإفريقي' التي كتبها سنة 1986، ورواية 'سمرقند' الصادرة سنة 1988، ورواية 'حدائق النور' المكتوبة سنة 1992، وروية 'موانئ الشرق'..." [7].

ولم يكتف المعلوف بالرواية التاريخية بل انخرط أيضا . كما تقول الباحثة. في الأعمال المسرحية التاريخية مثل: 'أوبرا الحب عن بعد' الصادرة سنة 2004، و'أوبرا الأم أدريانا' المؤلفة سنة 2005[8]. هكذا تأخذنا الباحثة في رحلة ممتعة مع أمين معلوف، وإبداعاته التاريخية (الروائية والمسرحية)، لتؤكد أن الصبغة المميزة لأعمال هذا المبدع متجسدة في "التسامح بكل أشكاله، بنظرة مثالية حالمة، مركزة على ثنائية الشرق والغرب"[9].

ومما يزيد مقاربات اقترابا واهتماما- كما عودتنا- هديتها الموسومة ب "**سوسيولوجيا المثقفين، مداخل لقراءة المسار السوسيولوجي لأحمد شراك**" بقلم الدكتور سلام شكري، والمسكون بالطابع السوسيولوجي لرجل كرس حياته لخدمة هذا العلم أولا، ثم الانشغال بهموم المجتمع ثانيا. فكانت هذه الهدية عربون حب وإخلاص لهذا الرجل، ومساهمة فريدة من نوعها لمقاربات.

والحق أن مقاربات بهذا العدد قد قربت- إلى حد كبير- الشقة من القراء ليعيدوا النظر في التصورات المسبقة حول الفلسفة وأهميتها ودورها في إحداث تغيرات جذرية في بنية المجتمع، وتيسير مهمة الإنسان في فهم الواقع وتأويله وفق ما تقتضيه طبيعة الظواهر الإنسانية، وسبل معالجتها.

إن مقاربات بهذه الصورة تنم عن علمية محكمة في التعامل مع القضايا الكونية من جهة، ومع قلق الأسئلة المؤرقة والكاشفة لجوانية الإنسان من جهة ثانية.

1- نفسه، ص 129.

2- رضوان الخياطي: رسالة ابن حزم في الرد على ابن النغريلة، دراسة وتحقيق، م س، ص 130.

3- نفسه، م س، ص 132.

4- نفسه.

5- نفسه، ص 135.

6- نفسه، ص 137.

7- ينظر، سليمة النور، أمين معلوف والكتابة الروائية التاريخية، م س، ص 139- 145.

8- نفسه، ص 147.

9- نفسه، ص 148.